

*A Dança e o Poder ou o Poder da Dança:
Diálogos e Confrontos no século XX*

Maria João Castro

Tese de Doutorado em
História da Arte Contemporânea

Dezembro, 2013

Ao meu Pai,
mecenas incondicional da minha vontade de conhecimento.

Ao Pedro,
pela cumplicidade do caminho deixando-me respirar...

AGRADECIMENTOS

Inúmeras pessoas contribuíram de forma decisiva para que esta investigação chegasse a bom termo. O grupo inclui professores, colegas, amigos e desconhecidos que se cruzaram ao longo do projecto e que se dispuseram a ajudar na clareza e compreensão das informações.

A primeira expressão de agradecimento cabe à Professora Doutora Margarida Acciaiuoli, por ter aceitado orientar esta tese com todo o rigor, determinação e empenho que a caracterizam, bem como pelo contributo que as suas críticas, sempre pertinentes e cordiais, provocaram na elaboração deste trabalho.

A José Sasportes, pela forma como se disponibilizou para co-orientar esta investigação, pela vastíssima informação que me confiou, pelo estímulo e confiança, pela ampliação do campo de referências e pela cumplicidade na partilha da paixão pela dança, o que constituiu um inestimável e insubstituível auxílio.

A todos os meus professores de dança com os quais aprendi de variadas maneiras como a dança nos modifica, nomeadamente a Liliane Viegas, João Hydalgo e Myriam Szabo, bem como aos meus colegas e amigos que, de variadíssimas formas, contribuíram para o desenvolvimento deste projecto, nomeadamente a Luísa Cardoso, António Laginha e Miguel Leal.

À Vera de Vilhena, pela cuidada revisão do texto e por, com as suas sugestões, me ter ajudado a crescer na escrita.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa que me atribuiu, permitindo-me a dedicação exclusiva e a liberdade de poder estar continuamente dedicada a este trabalho.

Ao Pedro, a junto de quem existe um eterno débito de gratidão: sem a sua crença e sem a sua paciente ajuda na elaboração formal deste trabalho, sem o seu apoio inumerável e inominável, esta investigação nunca teria chegado a bom termo.

RESUMO

Dentro do quadro da História de Arte Contemporânea, a investigação que agora se apresenta relaciona o papel da arte da dança com o poder, caracterizando os seus diálogos e confrontos ao longo do século XX. Utilizada como veículo de propaganda, a dança tornou-se numa arte politizada e facilmente comprometida com o regime que a enquadrava.

O fio condutor do estudo percorre uma viagem balizada entre o momento em que a dança se emancipa do teatro lírico – com o primeiros espectáculos dos Ballets Russes em 1909 – até à comemoração do centenário da Companhia, em 2009, data em que se refletiu extensivamente sobre o universo terpsicoreano contemporâneo. É um século que se configura a partir de uma relação político-artística desenvolvida não só nos regimes autoritários da primeira metade de 1900, mas igualmente presente nos regimes democrático-liberais da última metade do século XX. Posicionando-se a partir de dois vectores distintos – compromisso ou revolta – analisa-se transversalmente o cenário internacional e a produção nacional, cruzando a visão do duplo jogo do poder da dança e da dança do poder e integrando-os nas principais criações produzidas ao longo dos últimos cem anos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, História, Bailado, Dança, Coreografia, Bailarinos, Poder, Política, Propaganda, Ideologia, Século XX

ABSTRACT

Within the History of Contemporary Art framework, the research presented herein relates the role of art with the power of dance, featuring its dialogues and confrontations throughout the twentieth century. Used as a vehicle of propaganda, dance became an art easily politicized and compromised with its framing regime.

The common thread of the study covers a journey marked out between the time that dance emancipated opera - with the emergence of Ballets Russes in 1909 - until the celebration of the centenary of the company in 2009, date in which there were reflections on *à la longue* terpsichorean contemporary universe. It is a whole century that set from a new political and artistic relationship developed not only to the authoritarian regimes of the first half of 1900, but also present in liberal-democratic regimes in the last half of the twentieth century. Positioning itself in two different vectors - appointment or revolt – this study analyses across the international scene and national production, crossing the double vision of the power game of dance and dance of power and integrating them into the main creations produced over the last hundred years.

KEY-WORDS: Art, History, Ballet, Dance, Choreographers, Dancers, Power, Politics, Propaganda, Ideology, XX Century

Índice

Introdução	9
1. Arte, Poder e Dança; manipulação e convicção	18
1.1. Arte e poder: o uso político das artes	18
1.2. A arte como instrumento de propaganda	23
1.3. Apropriação da dança para fins políticos	30
2. Ballets Russes: eixo e modelo	36
2.1. O grande desfile artístico	36
2.2. Derivações plásticas diaghilevianas	49
2.3. Da glória russa ao modelo mundialmente reproduzido	57
2.4. Ecos em Portugal	61
2.5. Do exotismo ao totalitarismo	71
3. A dança nacionalista e a sedução das massas	76
3.1. O bailado vermelho da U.R.S.S.	76
3.2. A Itália fascista da Opera Nazionale Balilla	104
3.3. A dança alemã sob a suástica	111
3.4. A Espanha franquista dos Coros Y Danzas de la Sección Femenina	127
3.5. O pavilhão francês das Danças Populares da Europa	131
4. Contradanças: a dança como “revolta”	135
4.1. A dança contestatária de Kurt Jooss e de Jean Weidt	135
4.2. Dançando à esquerda nos E.U.A.: o New Dance Group	141
4.3. A contraposição aos totalitarismos de Martha Graham	151
5. A dança como veículo de propaganda salazarista	155
5.1. Os night-clubs, o teatro de revista e o culto do corpo	155
5.2. Nacionalismo, arte popular e folclore	168
5.2.1. O caso de Julie Sazonova	182
5.3. O Verde Gaio como metáfora do Estado Novo	188
5.4. As artes plásticas do Verde Gaio	207
5.5. Requiem para os Bailados Portugueses	211

6. Tensões e intenções; o poder da dança na segunda metade do século	223
6.1. O final da Segunda Guerra e a reconfiguração das artes	223
6.2. O pas-de-deux da política cultural externa da Guerra Fria	228
6.3. O caso particular da China e da Coreia do Norte	245
6.4. A reacção do butoh japonês	253
6.5. Um “corpo” nacional: o Ballet de Cuba	257
7. Traços de uma dança portuguesa no final do Novecentos	265
7.1. O papel do Ballet Gulbenkian	267
7.2. A Companhia Nacional de Bailado	273
7.3. Artistas independentes e mecenas	277
7.4. O Verde Gaio pós-propaganda	282
8. Mo(vi)mentos	286
8.1. A dança e as artes plásticas: o caso da pintura	286
8.2. Reavaliações: o exemplo de Bill T. Jones	291
8.3. Comemorações: o centenário dos Ballets Russes	294
8.4. O duplo jogo da dança e do poder ou do poder da dança	298
Considerações Finais	305
Anexo 1 - Quadro Cronológico	317
Anexo 2 – Documentação do Verde Gaio	336
• António Ferro projecta o Verde Gaio	337
• Correspondência: Oliveira Salazar/Marcello Mathias	338
• Actuações do Verde Gaio 1940-1975	340
• Extinção do Verde Gaio	342
• Ressurgimento do Verde Gaio nos anos 90	343
Índice Onomástico	365

Nada está livre de interpretação política, e se a política é sobre o discurso social e a nossa capacidade de o mudar, então, tudo o que crio é político.

Bill T. Jones, 2003

Introdução

1.

O estudo que agora se apresenta partiu da ideia de investigar a possível relação entre a arte e o poder durante o século XX. Porém, a vastidão presente nesta temática e as inúmeras perguntas que imediatamente se levantaram forçaram a centrar a questão num único aspecto, isto é, obrigaram a que nos detivéssemos apenas na forma de expressão que a arte de Terpsícore condensa.

O título do volume coloca o acento na dicotomia dança/política, sugerindo que é a partir de um duplo jogo que ambas se poderão definir. *A dança e o Poder ou o Poder da Dança: diálogos e confrontos no século XX* remete-nos para uma espiral de dois anéis onde se enquadram os elementos da cultura e da política com as produções específicas da arte e da dança, e, de igual modo, se caracteriza a intervenção da dança a partir das suas próprias produções coreográficas. O poder da dança, enquanto arte cénica influenciadora de plateias, tornou-a num instrumento ideológico privilegiado e constituiu, também, uma forma de rebelião por parte de alguns artistas em relação aos regimes que os tutelavam. Esta posição dual fez com que a arte – neste caso, a dança – fosse utilizada como arma e é na evolução desta relação que se constrói a perspectiva interpretativa e reflexiva deste estudo.

Esta investigação insere-se no domínio da História da Arte Contemporânea mas a sua razão fundamenta-se numa História que se desenvolve em paralelo com outros domínios do saber. Percorrendo a mesma época em espaços diferentes, cruzou-se a pesquisa com outras disciplinas (dos Estudos Artísticos à Ciência Política, passando pela Literatura, a História das Mentalidades e a Cultura Visual) que se articulam entre si sob um desígnio artístico, numa acção interdisciplinar e multidisciplinar, tentando-se – não só abrir novas pistas de leitura – como conciliar uma abordagem globalizante que tenha em conta as especificidades da dança. Se existe uma característica intrínseca ao período estudado, é o da sua fragmentação, feita de avanços e recuos, de uma transversalidade de propostas, permitindo encontrar linhas de continuidade que as atravessam, fornecendo uma estrutura e uma moldura próprias para a sua compreensão.

O motivo de tal opção deve-se à autonomia da dança como arte maior que, no início do século XX, permitiu construir uma perspectiva historiográfica em permanente diálogo com a mutante produção estética, plástica e ideológica que caracterizaram os últimos cem anos. A articulação entre uma dança “colada” a um regime político e a sua “rebelião” contra esse mesmo poder, constituiu o eixo sobre o qual toda a investigação se definiu.

Considerações de ordem estética e plástica entram igualmente em linha de conta, cruzando temas estanques por tradição, e que fornecem informação passível de ser trabalhada na viagem aqui proposta, procurando comprovar a dinâmica polifónica, tão característica da cultura e da história recente da arte contemporânea. Apesar de este estudo não corresponder exclusivamente a uma reflexão sobre o universo português, houve uma clara intenção de o destacar, cruzando-o com o contexto internacional. Nesse sentido, procurou-se definir a situação nacional a partir do enquadramento estrangeiro, identificando pontuais tangências que estruturassem o percurso proposto. Além disso, investigar este inter-relacionamento histórico sob os auspícios dos múltiplos poderes políticos, e à luz da cultura e arte neles inscrita, afigurou-se um desafio tão interessante quanto irrecusável.

Se os acontecimentos do passado são imutáveis, a sua interpretação depende da perspectiva que se adopte, permitindo novos olhares explicativos perante zonas de penumbra. O século XX é o século das influências, dos cruzamentos, da fusão de linguagens artísticas que têm, necessariamente, de ser pensadas de uma forma integrada: é esse o objectivo que se propõe seguir ao longo das próximas páginas. Por entre diálogos e confrontos, encontram-se, no movimentado período de Novecentos, fios condutores que facilitam o conhecimento desse tempo complexo do qual se escolheu inflectir na ligação da dança com o poder político. Claro que nem toda a dança teve um carácter interventivo, que houve muitos coreógrafos que escolheram fazer uma dança pela dança, que não transmitisse qualquer tipo de mensagem política, social e/ou outras, mas essa vertente seria uma outra investigação. Todavia pensamos ser extremamente difícil produzir uma dança – ou qualquer outro tipo de arte – completamente imune às influências exteriores e daí a escolha dança/poder político.

É evidente que este estudo segue opções necessariamente pessoais, por isso susceptíveis de serem confrontadas com caminhos possíveis não contemplados; pensamos, no entanto, que o rumo da reflexão justifica o abandono de determinados pontos, valorizando-se talvez outros, à partida, menos evidentes. Acrescenta-se que esta investigação deve ser entendida como um resultado “provisoriamente definitivo” de cariz autoral, uma vez que só nos foi permitido aceder aos discursos e não às obras; isto é, um dos principais problemas que se pode colocar, no âmbito da dança, relaciona-se com o facto só termos acesso a registos/testemunhos das peças, e não aos trabalhos em si. Contudo, esta limitação foi encarada, não como um obstáculo, mas sim como uma característica intrínseca à sua própria história; e é certamente esta imaterialidade que lhe confere todos os seus contornos e especificidades.

2.

O fecho do século XX possibilitou um distanciamento que permite pensar Novecentos na sua totalidade, mostrando a necessidade de uma reflexão que contemplasse a relação da dança com o poder e o modo como este se desenvolveu no planisfério ainda que se atente com maior acuidade no espaço euro-americano. Há obviamente um corpo de trabalho que se tornou indispensável, pois a actual historiografia internacional sobre o tema é diversificada, sobretudo quando comparada com a nacional.

As referências maiores reportam-se a estudos estrangeiros que reflectem os universos próprios de cada nação, constituindo um bom índice das relações entre a dança e o poder. Na vertente russa destacam-se os estudos monográficos de Mary Grace Swift, *The Art of Dance in the U.S.S.R.*, de Juri Slonimsky, *The Soviet Ballet*, de Elizabeth Souritz *Soviet Choreographers in the 1920s* e de Anthony Shay, *Choreographic Politics*. Em Itália encontramos o estudo de Anna Tonelli, *E Ballando Ballando, La Storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)* e, no universo espanhol, temos o livro de Estrella Casero, *La España que bailó con Franco*. No que concerne ao mundo germânico, as investigações de Laure Guilbert, *Danser avec le III Reich*, de Lilian Karina, *Hitler's Dancers* e de Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy, Nudity and movement in german body culture*, revelaram-se de suma importância. Relativamente aos E.U.A, salienta-se a pesquisa de Claire Rousier no catálogo *Dance is a Weapon*, a obra de Naima Prevots, *Dance for Export, Cultural Diplomacy and the Cold War*, o estudo de David Caute em

The dancer defects, the struggle for cultural supremacy during the Cold War, o volume de Ellen Graff, *Stepping left, dance and politics in New York City 1929-1942* e a reflexão de Randy Martin, *Critical moves: Dance studies in theory and politics*. Especial referência merece a investigação de Annie Suquet, *L'Éveil des modernités: Une histoire culturelle de la danse*, uma vez que, pelo abrangente panorama traçado e pelas relações que estabelece, permitiu integrar aspectos não contemplados inicialmente.

Apesar da existência de um conjunto considerável de estudos análogos na Europa e E.U.A., não existia ainda, a nível nacional, uma investigação que enquadrasse as especificidades do universo português em consonância com o internacional. Existem, no entanto, um conjunto de obras a partir das quais foi possível construir um raciocínio fundamentado, e das quais se destaca as de José Sasportes *História da dança e Portugal* e *Pensar a dança – a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, esta última constituindo uma primeira reflexão em Portugal sobre a estética da dança. Sendo dos primeiros trabalhos do género, estes estudos permitiram concretizar outros mais específicos e, numa recensão da literatura especializada nacional, denota-se um incremento de investigações sobre a dança nacional em que se aflora a relação dança/poder. É o caso da investigação de Elvira Alvarez, *Os valores plásticos na dança portuguesa nos primeiros 45 anos do séc. XX*, onde se oferece um panorama geral sobre o universo da dança teatral portuguesa até ao aparecimento do Verde Gaio e do estudo de Maria Luísa Roubaud, *Estudo psicológico do simbólico na dança teatral, análise dos bailados portugueses Verde-Gaio*, onde a autora se ocupa, a uma determinada altura, da relação da dança com o poder a partir do reportório inicial do Verde Gaio. Daí que não tenha sido propósito desta investigação fazer uma monografia sobre o grupo de bailados portugueses, pois para o efeito existem os estudos atrás referenciados, e outros que os complementam. Nesse âmbito, a pesquisa proposta incide sobre a subordinação do Verde Gaio ao regime salazarista, enquanto veículo de propaganda e metáfora do próprio Estado Novo.

Considera-se que não é possível estudar as práticas da dança nacional fora das coordenadas das práticas artísticas internacionais, uma vez que estas determinam as opções nacionais. Pensamos que só assim se pode aceder a uma dimensão comparativa que permita constatar a não especificidade da dança portuguesa, acompanhando as flutuações dos centros criativos mais activos. Reconhece-se, de igual modo, que as referências se encontram dispersas e daí que se tenha recorrido a obras fora do campo da dança que fornecessem análises valiosas para a contextualização da investigação. Três

obras de conjunto, uma de Boris Groys, *Art Power*, outra empreendida por Tony Judt, *Pós-Guerra, História da Europa desde 1945*, e a da autoria de Robert Paxton, *L'Europe au XX^{ème} siècle*, impõem-se pelo rigor com que definem e caracterizam as ligações entre a arte e a política. Devemos ainda mencionar as obras de Jacques Rancière, *Estética e Política, a partilha do sensível*, bem como o ensaio de Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, não só pelo carácter reflexivo de ambos os estudos mas sobretudo pelo facto de redimensionarem os conceitos de arte e política no contexto global actual.

3.

O tema proposto é abordado a partir de uma base cronológica, ainda que nem sempre continuada uma vez que a temática não se define a partir de uma linha unifocal mas sim de influências transversais que se entrecruzam no espaço e no tempo. A nosso ver, a dimensão histórica contemporânea contextualiza-se a partir de fragmentos, de peças que, como num jogo de várias soluções possíveis, se podem interligar segundo uma certa perspectiva, o que faz com que o tema se abra e se desenvolva estabelecendo uma escala própria de entendimento.

A investigação parte do aparecimento, em 1909, dos Ballets Russes – companhia que havia de inscrever a dança como arte maior – até à comemoração do seu centenário, em 2009/2010, altura em que se assistiu a uma produção bibliográfica massiva, que fez repensar o papel e a influência da companhia durante um século. Debruçamo-nos sobre um período de tempo suficientemente lato (cem anos), que permite desenhar grandes linhas de força e detectar tendências a partir das quais a acção político-artística se estruturou e desenvolveu.

Há que referir que em todo o plano da investigação não houve uma preocupação de índole monográfica mas sim temática, e foi a partir dela que se estruturam as oito partes do estudo, algumas das quais apresentam maior peso que outras, mostrando que nem todas tiveram a mesma importância, razão única da sua discrepância.

O primeiro capítulo, *Arte, Poder e Dança; manipulação e convicção*, estabelece um enquadramento teórico e contextual do objecto de estudo, relacionando os conceitos ao longo do tempo e perspectivando-os do ponto de vista histórico.

No capítulo dois, *Ballets Russes: eixo e modelo*, percorre-se a história da companhia enquanto grande desfile artístico, catalisador do estreitamento da relação entre

a dança e as artes plásticas e sua aceitação como modelo mundialmente reproduzido. Em seguida examinam-se os seus ecos em Portugal, integrando-se depois as danças exóticas a partir da inspiração de algumas obras coreográficas diaghilevianas.

Centrado na questão da *Dança nacionalista e a sedução das massas*, o Capítulo 3 aborda a dança nos regimes totalitários, nomeadamente na União Soviética de Estaline, na Itália de Mussolini, na Alemanha de Hitler e na Espanha de Franco. A maior atenção dada aos subcapítulos da U.R.S.S. e da Alemanha, em relação aos da Itália e da Espanha, resulta da importância e repercussão mundial das políticas culturais dos dois primeiros. A terminar, destaca-se o papel do pavilhão francês das Danças Populares e o I Congresso Internacional de Folclore, por ocasião da Exposição Internacional de Paris de 1937, mostrando a importância do folclore nos regimes totalitários do Velho Continente, vector comum a todos eles e, posteriormente, parte integrante da política artística da ditadura de Oliveira Salazar.

No Capítulo 4, *Contradanças: a dança como “revolta”*, analisa-se a dança enquanto arma de combate às ideologias totalitárias por parte de diversos artistas (sobretudo americanos) que, a diferentes níveis, assumiram a sua posição, primeiro contra as desigualdades da política americana e um consequente alinhamento à esquerda, depois contra as ditaduras europeias e, por fim, como estandarte de um nacionalismo que corresponde à entrada dos E.U.A. na Segunda Guerra Mundial.

O 5º Capítulo, *A dança como veículo de propaganda salazarista*, remete-nos para o universo nacional a partir da actividade dos night-clubs e do teatro de revista dos decénios 20 e 30, apreciando-se a política para as artes do regime de Salazar, consumada segundo os desígnios de António Ferro, o seu ideólogo e arquitecto cultural. A temática da arte popular, da cultura do corpo da Mocidade Portuguesa e a moda do folclore que a “Política do Espírito” promoveria, são analisadas inserindo-as num projecto de uma história das danças portuguesas e na criação em 1940 da Companhia de Bailados Portugueses Verde Gaio, bem como da repercussão desta última enquanto figurino da ditadura nacional.

O Capítulo 6, *Tensões e intenções; o poder da dança na segunda metade do século*, apresenta as intenções e as tensões surgidas após o final da Segunda Guerra Mundial, e a consequente reconfiguração das artes, evidenciando o caminho oferecido e/ou proposto à dança. O *pas-de-deux* das políticas culturais externas da Guerra Fria

contemplou ainda exemplos singulares dos modos como a dança foi utilizada em determinadas zonas do globo: da China à Coreia do Norte, e do butoh japonês à incursão de um “corpo” nacional cubano.

O Capítulo 7, *Traços de uma dança portuguesa no final de Novecentos*, caracteriza, no que concerne à sua relação com o poder, a dança portuguesa depois do fim da ditadura, nomeadamente na criação da Companhia Nacional de Bailado, a par da importância do Ballet Gulbenkian, finalizando-se com a análise do projecto do ressurgimento do Verde Gaio, cinquenta anos após a sua criação.

O título do Capítulo 8, *Mo(vi)mentos*, aponta para dois conceitos distintos, estabelecendo uma analogia dos movimentos e dos momentos da dança como arte plástica (nomeadamente a partir da pintura), reavaliando-se obras recentes de coreógrafos (como Bill T. Jones) que continuam a utilizar a dança para se posicionarem politicamente e da comemoração do centenário dos Ballets Russes, acontecimento que encerra o ciclo iniciado cem anos antes, aquando da sua formação. Por fim reflecte-se à luz do início de 2000 sobre o duplo jogo da dança e do poder que consagra o poder da dança.

Nas *Considerações Finais* revisita-se a tese, reavaliando a questão inicial à luz de um pensamento de conjunto que integre e sintetize os conteúdos analisados. Considerando o impacto da problematização inicialmente proposta, apresenta-se uma interpretação possível, um repensar que conclui o caminho percorrido mas que não deixa de se abrir a futuras abordagens.

Na *Nota Bibliográfica* não contemplamos apenas a pesquisa documental escrita mas igualmente o arquivo iconográfico e o registo audiovisual. Esta opção assenta no facto de a dança se mostrar uma arte efémera que, até ao aparecimento da fotografia e do filme, se apresentou de impossível reprodutibilidade; daí que tenham sido contemplados distintos registos, de forma a completar, da melhor maneira possível, o argumento proposto. Porém, terá sido provavelmente esse seu carácter fugaz, essa sua condição de efemeridade, o factor onde residiu e reside grande parte da sua sedução.

Por fim, e como complemento da pesquisa, organizaram-se alguns instrumentos que contextualizam o panorama traçado: o quadro cronológico que, sem ser exaustivo, pretende enquadrar o universo terpsicoreano nas acções político-artísticas mais relevantes

do último século, bem como se incluíram alguns anexos circunscritos ao foro nacional e nunca publicados.

4.

Esta investigação procurou preencher uma lacuna da História da Arte e da cultura político-artística na conjuntura nacional e na sua relação com o universo internacional das artes do século XX, e será esse, porventura, o seu maior contributo. Apesar da temática seleccionada não constituir um assunto canónico dentro da História da Arte, a sua relevância tem vindo a aumentar no actual quadro da área da especialidade, implantando-se no espírito da época contemporânea: o da reabilitação do corpo enquanto valor cultural e humano, na génese e evolução da dança que traduz as vicissitudes do processo histórico, reproduzindo a mentalidade vigente. Tal como foi referido atrás, a recente comemoração do centenário do surgimento dos Ballets Russes, em 2009, originou um conjunto renovado de investigações e reflexões que trouxeram a lume novas abordagens e dados distintos, que permitiram alargar dinâmicas, redimensionando o saber.

Pretende-se perspectivar uma visão integrada, reflectindo sobre algumas das vertentes que mostram a contemporaneidade do tema, o que faz com que este estudo revele um objectivo que obedece a uma dupla solicitação: enquadrar a cultura política com as produções de dança por si influenciadas, e por outro, abordar a dança a partir de registos que mostram o seu alinhamento/rebelião para com o poder instituído. É que, ao longo do século XX, a persistência e a proximidade entre ambas, mostra até que ponto esse propósito ocupou um lugar importante que tem sido renegado pela investigação histórico-artística.

A transversalidade do tema tenta seguir um caminho não tendencioso; mas uma vez que a construção do raciocínio assenta numa orientação pessoal, essa condicionante (porventura inerente a toda a investigação), tenta posicionar-se a partir das obras e não dos discursos.

Há a convicção de falhas na investigação, mas não se pode deixar de assinalar o gosto com que foi realizado e o enriquecimento pessoal que ele constituiu. Na reconhecida limitação do saber produzido, *A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: diálogos e confrontos no século XX*, apresenta-se, não como um movimento final, mas

como uma abertura, princípio gerador de novas reflexões, que se abrem a todo um leque de outras probabilidades. A dança, na sua efemeridade, deve ser entendida como um permanente discurso em mudança: foi assim que Diaghilev pensou os Ballets Russes; foi assim que as ditaduras se serviram dessa arte; e é assim que, ainda hoje, a sociedade liberal e capitalista do início do século XXI a vê e identifica. Em suma, e pouco mais de cem anos após o advento da trupe diaghileviana (1909), de setenta anos sobre a apresentação da primeira companhia de bailados portugueses Verde Gaio (1940), importava fazer o balanço do ciclo da dança ao serviço (ou contra) o poder político ao longo no século XX.

Fundamental é ler a realidade do trabalho artístico produzido à luz do seu tempo, ou seja, cada fenómeno foi analisado com um *zoom* contínuo entre o que se fez e o tempo que se vive hoje; pretendeu-se ler o passado à luz do presente sem deixar de colocá-lo no “espírito” da sua época singular ou não fosse essa característica a que define o olhar contemporâneo. A investigação aponta, em última análise, para novos estudos, pois não há olhares absolutos; há, sim, outras possibilidades de pensamento e, portanto, a reflexão Arte/Poder/Dança encontra-se em aberto, qual átrio de espelhos que reflecte, não a imagem idealizada, mas a reprodução de fragmentos de uma realidade em movimento, absolutamente actual.

1. Arte, Poder e Dança; manipulação e convicção

1.1. Arte e poder: o uso político das artes

*Um artista é um ser político;
a arte, uma arma de ataque
e defesa contra o inimigo.*

Picasso

A questão da relação entre a arte e o poder revela-se fundamental para a compreensão do século XX, uma vez que uma arte alinhada ou uma arte de reacção apenas reflectem o potencial político da própria arte. O facto de ambos se relacionarem desde tempos remotos, coloca em evidência a importância da obra de arte em função do seu valor simbólico e, conseqüentemente, da sua apropriação como veículo privilegiado de poder. Isso deve-se à circunstância de ao conceito de arte estar inerente o seu próprio poder de representar, reproduzir e imitar a realidade histórica. Por outro lado, o poder é, por definição, a habilidade de impor, ou, se quisermos, a “arte de convencer” o exercício de uma autoridade que possui a sua própria arte. Assim, cientes de que a evolução desta relação nos diz muito sobre ambos, uma vez que em cada um dos termos – arte e poder – está, por assim dizer, a definição do outro, a manipulação e a convicção de que foram alvo não podem deixar de constituir um barómetro contemporâneo.

Ao longo da História, a ideia de que a arte é mediática tornou-a num instrumento privilegiado do poder, uma ferramenta singular – uma vez que possibilita a construção de um raciocínio sobre a sociedade – mas foi com a aproximação do final do milénio que se estabeleceu um discurso historiográfico vincadamente ideológico. É um facto que a arte sempre tentou representar o poder, fosse ele divino ou natural mas, nunca como no século XX, os artistas defenderam com tanto vigor, quer o seu comprometimento, quer a sua contestação ao poder político.

Neste âmbito, entende-se que a arte é marca activa e determinante de uma cultura e de uma sociedade que se inscreve num determinado tempo. Uma vez que ela tem a qualidade de expressar o momento histórico em que é produzida, bem como o imaginário

do seu autor, não se pode dissociar o artista da sua época e, assim, toda a produção artística se encontra indissociável das questões, preocupações e concepções que caracterizam o seu próprio tempo. Daí que o estudo da obra de um artista esteja intrinsecamente ligado à análise do contexto histórico-político da sociedade onde vive, embora não se subordine a ela, ainda que exista uma relação dialéctica entre ambos, que faz com que a produção daí resultante seja um reflexo das inquietações desse período histórico preciso. Nessa linha, e como José-Augusto França chama a atenção na apresentação de *Propaganda & Poder*, “toda a arte é (...) expressão de poder – de quem a encomenda e de quem a adquire. O que Leonardo realizou ou não por recusa foi-lhe encomendado e andou, mais tarde, por mãos de coleccionadores até museus públicos, como património de todos nós, no uso do nosso poder de civilização. Fazendo o que fez, ou recusando fazê-lo, Leonardo exprimiu o seu poder pessoal – de criar ou de não querer ou apetecer-lhe criar... E, fazendo-o também, Paul Cézanne afirmou o seu poder criativo, enchendo o ateliê de obras que ninguém lhe pedia ou comprava. A sua oferta era sem procura – oferta para si próprio, pelo poder que tinha de fazer. Fascinante poder de criação, que é o essencial poder da arte!”¹.

Mas é num recuo histórico que se percebe melhor a raiz de tal relação. Já na *República* de Platão, o filósofo reconheceu claramente as possíveis funções didácticas e sociais da arte na educação dos futuros líderes políticos, da mesma forma que considerava a ginástica como uma ferramenta útil a fim de treinar soldados para a guerra. Depois, durante o período medieval, foram fornecidos, por parte da aristocracia e do clero, quadros de referência específicos para a arte. Ora é justamente neste percurso histórico que há que situar a etimologia da palavra “Política”, já que ela aponta para o governo da *pólis* (cidade, Estado) e é em paralelo com as etapas da evolução política da *pólis* – sempre em função das novas ideias e dos novos actores – que se poderá entender a evolução da relação da arte e da política. Deste modo, a génese do uso político das artes residiu no protocolo de encomenda que regulamentava praticamente tudo: desde a composição, passando pela narrativa e mesmo pela escolha dos materiais, o que deixava uma margem ínfima ao artista e, na realidade, foi sob esses auspícios que nasceu a maior parte das obras de arte até ao século XIX. Durante o Renascimento, novos jogos de forças, entre patronos/mecenas e artistas, regularam a actividade artística dos pintores, de que Miguel

¹ José-Augusto França “Palavras de apresentação da última sessão de trabalhos”, *Propaganda & Poder*, Congresso Peninsular de História da Arte, Edições Colibri, Lisboa, 2001, p. 15

Ângelo foi um interessante exemplo². As próprias metamorfoses do mecenato acusaram subtis permutas de poder (como no caso dos Médici ou dos Borgia) e que se multiplicariam por toda a Europa, mostrando assim o duplo papel das tutelas: simultaneamente habilitante e constrangedor, mas também conservador e inovador. Acresce que esta característica não se circunscreveu à Itália renascentista; antes teve os seus sucedâneos um pouco por toda a Europa, incluindo Portugal, como foi o caso do pintor Gaspar Dias³. Assim se entende que as melhores empreitadas do reino fossem submetidas a um escrutínio rigoroso: as grandes encomendas de retábulos, para os novos edifícios religiosos do século XVI e XVII, couberam a artistas que “tinham que submeter à avaliação dos juízes do ofício uma pintura sua – executada sem estipulação prévia do preço – para poderem ser pagos de acordo com os critérios dos avaliadores (...). Assim se processou a actividade dos nossos pintores, espartilhados pelas cláusulas dos contratos que firmavam, laborando incessantemente entre modalidades artísticas e artesanais, com dificuldades financeiras, mas com crescente prestígio no seu âmbito social”⁴. Este aspecto documenta o clima artístico em que se vivia. Em contrapartida, e depois da institucionalização académica do século XVIII, o século XIX mostraria a força da revolta dos “Independentes” e do “Salão dos Recusados”, que levaria ao percurso das vanguardas do início do século XX.

Todo este desenvolvimento das relações entre arte e poder assenta, em grande parte, no facto de, como manifestação cultural humana, a arte ter um carácter subjectivo, podendo por isso ser utilizada para reafirmar valores ou para criticá-los. Utilizada como instrumento de moralização, doutrinação política e/ou ideológica e mesmo como ferramenta de educação, em vários campos do conhecimento, a arte, na sua relação com o poder, tornou-se substancialmente paradoxal: se, por um lado, desde sempre os artistas trabalharam para o poder político, religioso ou social, por outro, essa aliança foi muitas

² Sobre o assunto ver Ross King, *Michelangelo's Last Judgement*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005 e Ascanio Condivi, *Michelangelo: Life, Letters and Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1999, obras que referem a protecção dos Médici, família para quem realizou várias obras.

³ Gaspar Dias, pintor oficial da Casa da Mina e da Casa da Índia, entrou em conflito com a Confraria de Santa Catarina do Monte Sinai, em 1590, a propósito da encomenda de um retábulo para a Igreja de Santa Catarina de Lisboa. O artista não quis mudar as figuras de quatro painéis, considerados menos correctos em termos de iconografia sacra, e o trabalho foi transferido para António da Costa, que se comprometeu a concluir a obra fazendo as modificações exigidas pela Confraria. Ver Vítor Serrão, *Maneirismo e Estatuto Social dos Pintores*, INCM, Lisboa, 1983, p. 215

⁴ Idem, pp. 220-221

vezes subestimada, esquecendo-se do facto de as artes poderem possuir um carácter interventivo de natureza política, capaz de auxiliar na tomada de consciência do mundo.

É óbvio que consoante se foi formando uma estética e um “gosto”, os artistas serviram-se das suas obras para exaltá-lo, conforme o desejo e a vontade dos seus mecenas. Ora é nesse pressuposto que a questão do poder da arte se pode traduzir numa mais-valia para o poder vigente, uma vez que pode ajudar a vincular o seu mediatismo, fazendo surgir duas linhas antagónicas e, até ao presente, inconciliáveis: a dos artistas que mostraram o que o poder quer exhibir e daqueles que usam a sua arte para lhe fazer resistência.

Por fim, a relação entre a arte e o poder remete para a ideia de que arte é também função, função essa que tem sido realizada de diferentes maneiras ao longo da História, atribuindo-lhe muitas vezes mais do que um mero papel simbólico; daí a “apropriação” da função educadora da arte, por parte dos líderes mundiais. Por último, e subjacente a este problema da função da arte, encontramos a problemática questão da autonomia da arte pela arte, por contraponto a uma arte imbuída de uma função, mas este assunto remete-nos para um estudo que se apresenta lateral à investigação proposta.

Interessante é constatar que um assertivo conjunto de autores destaca que o compromisso entre a arte e poder é inerente ao próprio conceito de arte, sendo esta uma ideia que varia consoante a época e a sociedade onde se insere. Walter Benjamin foi um dos autores a chamar a atenção para esta ligação: no seu estudo *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, datado de 1936, o autor argumenta que, na ausência de qualquer valor ritual tradicional, a arte produzida na era da reprodução mecânica seria inerentemente baseada na prática da política. Este pensamento enfatiza o papel do fascismo na estetização da política, e do comunismo na politização da arte, referindo que o fenómeno não se limita aos regimes totalitários de esquerda ou de direita, mas que tem a ver com a estrutura da sociedade contemporânea, decorrendo em paralelo com o desenvolvimento da sua cultura⁵.

⁵ Walter Benjamin, *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, pp. 20-21, http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf (visualizada a 29.11.2013). Nesta obra o autor observa as transformações da sociedade na era da reprodutibilidade técnica tendo em conta o desenvolvimento dos processos inventivos/criativos (como o cinema e a fotografia) que possibilitaram a reprodução em larga escala do objecto artístico, fazendo com que este perdesse a sua aura de criação única.

Outro autor, Jacques Rancière, na sua *Estética e Política, a partilha do sensível*⁶, destaca que a política e a arte têm uma origem comum, pois são maneiras de organizar o sensível; foi a partir dessa formulação que Rancière desenvolveu uma teoria em torno da “partilha do sensível”. O conceito descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais e, na reflexão do escritor, isso significa que a política é essencialmente estética, ou seja, encontra-se fundada sobre o mundo sensível, sendo possível, a partir daí, pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas até aos modos contemporâneos da performance e da instalação.

Independentemente da autonomia ou da subversão da arte face ao poder político, o certo é que, ao longo dos tempos, ambos se serviram um do outro; no entanto, em nenhum outro tempo esse vínculo foi tão notório quanto durante as ditaduras europeias do século XX.

⁶ Jacques Rancière, *Estética e Política, a partilha do sensível*, Dafne Editora, Porto, 2010

1.2. A arte como instrumento de propaganda

Verifica-se que a manipulação da arte, por parte do poder político, não é outra coisa senão a consciência da sua força enquanto veículo de transmissão de ideias. Por outro lado, a arte tornou-se, ela própria, uma arte da realidade onde já não cabe a simples função de *mimesis*, de imitação, de representação de um ideal; adquire, na verdade, um perfil em que ela é a própria realidade.

Foi durante a vigência dos regimes totalitários que a arte constituiu um dos pilares sobre os quais se implantou a ideologia do partido único. Isso significou que a arte foi utilizada como meio privilegiado de fazer passar a ideologia totalitária, transformando-se num notável veículo de propaganda. A razão assentará no facto de a arte não ser neutra, pois o seu valor – e a sua subordinação – representou um forte meio de persuasão, que levou os regimes a utilizá-las como arma ideológica, num registo praticamente inexplorado, até aí.

Efectivamente, permanecem na história das artes da primeira metade do século XX, exemplos únicos de apropriação artística por parte do poder político, de uma arte comprometida com uma ideologia, tendo os artistas direccionado a sua produção estética num alinhamento consonante com os governos. É que o reconhecimento do valor ideológico e utilitário da arte como modo de “educar” as nações constituiu um meio privilegiado de transmissão dos valores que permitiu criar uma atmosfera de “moralização” de costumes e de modelação de princípios, definidos a partir de rigorosos critérios de orientação emanados pelos partidos únicos.

Frequentemente, as proporções “sobre-humanas” da arte totalitária hipnotizaram os espectadores, provocando neles uma completa submissão à autoridade superior. Deste modo, do realismo socialista que proliferou na U.R.S.S. de Josef Estaline (1878-1953), ao nacional-socialismo da Alemanha de Adolf Hitler (1889-1945), passando pelo fascismo italiano de Benito Mussolini (1883-1945) e pelo franquismo do Generalíssimo espanhol Francisco Franco (1892-1975), não é difícil encontrar semelhanças de conteúdo, apesar de existirem diferenças na forma. Há que referir ainda que os “artistas oficiais” que produziram propaganda por encomenda tiveram, obrigatoriamente, de se alinhar com o poder, se bem que este “casamento” foi muitas vezes forçado: no fundo, grande parte deles apenas encenou um compromisso, por forma a poder continuar a criar, uma vez que

os artistas que revelassem demasiada independência estavam sujeitos a difamações, perseguições e reorientações, senão ameaçados pela censura, pela prisão ou pela morte. Deste ponto de vista, e numa “elegância psicológica do terror”⁷, inúmeros criadores compreenderam muitas vezes tarde de mais, as verdadeiras dimensões da sua “prisão aveludada”⁸: exprimindo-se através de máscaras duplas, aprendendo a ser prudentes e cautelosos, encontravam-se, por detrás da sua fachada de despreocupação e indiferença, espíritos destroçados.

Longe de balizas ideológicas, Jean Clair, na sua publicação *La responsabilité de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*⁹, fala-nos da responsabilidade política do artista, apresentando vários exemplos de compromissos políticos, de subserviência e de pactos que numerosos artistas fizeram com os regimes onde se inscreveram, consolidando a ideia de que os criadores não se podem eximir da responsabilidade política sobre a arte que produzem. Clair conclui que não há impunidade na obra de arte e que, mesmo os artistas que se insubordinaram contra o poder foram, numa determinada altura, subsidiados por este.

Em vésperas da Segunda Guerra Mundial, os ditadores tinham manipulado os espectáculos de forma a fazer deles símbolos que ajudavam a controlar a Europa. Também Claire Rousier se debruçou sobre a implicação no terreno social e político da arte, declarando que “a arte tomou diversas formas, adoptando os cânones estéticos e os modos de intervenção próprios à época e aos objectivos visados”¹⁰. Ainda nessa vertente, a reflexão de Igor Golomstock chama a atenção para o facto de que “a cultura dos Estados totalitários europeus se transformou num ‘espelho mágico’ que reflectia as realizações dos seus regimes”¹¹. Esta imagem, dada por Golomstock, mostra que as obras, não eram meros indicadores políticos; tinham um valor artístico real e é na relação entre poder e arte que se pode pensar as intervenções de propaganda de cada um dos artistas, levando à constatação de que “as artes só emprestam aos projectos de denominação aquilo que

⁷ Alex Ross, *O resto é ruído, a escuta do século XX*, Casa das Letras, Lisboa, 2009, p. 239

⁸ Idem, p. 249

⁹ Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*, Gallimard, France, 1997

¹⁰ Claire Rousier, *Dance is a weapon 1932-1955*, Centre National de la Danse, Pantin, 2008, p. 3

¹¹ Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Iconeditions, Great Britain, 1990, p. 55

têm em comum com eles: posição e movimentos dos corpos (...), tendo a sua autonomia ou a subversão, assentado sobre essa mesma base”¹².

Ora é nessa linha de acção que se entende e justifica, por parte das ideologias totalitárias, a instituição de prémios nacionais, de forma a premiar a arte oficial e os trabalhos artísticos que melhor serviam o regime, e de que são exemplo os Prémios Nacionais para a Arte e a Ciência, criados na Alemanha em 1937, os Prémios Cremona, instituídos na Itália ou os Prémios Estaline na U.R.S.S., ambos estabelecidos em 1939.

Doravante, a arte iria politizar-se e a questão da linguagem artística resolver-se-ia na defesa de uma arte conservadora e “classicizante” que reproduzisse a legitimação da ditadura: apenas faltava definir o tema. As indicações directas traduziram-se na representação dos líderes em retratos cerimoniais, ou empoleirando-os sobre pedestais gigantescos que vieram a tornar-se símbolos – e alguns mesmo ícones – que esmagavam a escala humana, exaltando-lhes a força messiânica e divina. Era a arte afirmando uma renascença, elaborada a partir da ideia da construção de um “Novo Homem” e de uma nova sociedade comandada por dirigentes fixados em imagens de heróis, que olhavam de cima para baixo, ora em sorrisos optimistas e pacificadores, ora carregados de severidade; mitigação da realidade ou mesmo invenção de uma realidade, o importante era legitimar o poder hegemónico, promovendo-o.

Do ponto de vista da estética totalitária, a arte ajudou a desenhar necessidades nacionais distintas, de uma forma assertiva como foi o caso da “Grande Exposição de Arte Alemã” de 1937, evento que mostrou a arte oficial sustentada pelo nacional-socialismo: racionalista, naturalista, formal, imbuída de uma monumentalidade que não era mais do que um regresso ao passado de influência modelar. Simultaneamente, o governo alemão, ao pretender abolir toda a arte que não fosse figurativa, imitativa, realista e tradicional, promovia uma outra exposição, denominada “Arte Degenerada” – designação dada numa campanha de descrédito da arte moderna iniciada em 1937¹³. Ironicamente, a “Grande Exposição de Arte Alemã” havia de ser visitada por menos de um quarto de público do que a de Arte Degenerada. A razão de tal preferência por parte

¹² Jacques Rancière, *Obra Cit.*, p. 20

¹³ Deste modo foi dado sinal de partida para a apreensão de obras de arte, que, até ao seu término, abrangeu cerca de dezasseis mil obras, propriedade dos museus alemães. As obras, confiscadas por decreto-lei, foram depois vendidas ao estrangeiro (contra divisas) e as consideradas não aproveitáveis foram queimadas. Ver artigo de Dieter Honisch, “Os Anos Trinta”, *Arte em Berlim 1900 até hoje*, FCG, Lisboa, 1989, p. 43

do regime hitleriano – face a uma arte figurativa de harmonia clássica aliada a uma eficácia técnica moderna – não foi gratuita, uma vez que o objectivo consistia em difundir uma arte figurativa que reflectisse o “regresso à ordem”, fazendo prescrever qualquer arte de vanguarda, notoriamente “desordenada” nas suas múltiplas interpretações.

Cruzando-se com a dialéctica alemã, a “encenação” levada a cabo pela U.R.S.S. em 1937 – com os julgamentos e purgas estalinistas – teve a sua grande exibição ainda nesse ano, na “Grande Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna”, realizada em Paris. Aí, frente a frente, os pavilhões da Alemanha e da U.R.S.S. apresentavam a mesma retórica, a mesma linguagem artística, o mesmo espírito plástico, o mesmo discurso: institucional, imenso, esmagador e dono de um cariz neoclássico que já nada tinha a ver com uma certa “colagem” inicial às vanguardas, acabando os dois edifícios por reproduzir uma imagem que olhava para o passado. A imagem da arte totalitária estava consolidada.

Nesta confluência formal não é de estranhar que a arte se tivesse tornado na insígnia do poder instituído, e consequentemente, numa “embaixada” de excelência das nações em guerra. Contudo, e consoante o conflito avançava, os líderes afastar-se-iam das preocupações artísticas, delegando nos seus subalternos as decisões sobre a cultura e a arte, pois o combate bélico ocupava todas as suas atenções e energias. Gradualmente, foi-se assistindo ao enfraquecimento do sistema de controlo da cultura, logo, da arte totalitária de propaganda. Em virtude da vitória aliada, o modelo totalitário extingue-se¹⁴ e a época que o dera à luz cobriu-se então de um impenetrável manto de silêncio e distorção.

Uma característica comum a todas as ditaduras da Europa da Segunda Grande Guerra foi o facto de os seus ditadores se terem servido de um nacionalismo fortemente politizado. Isso significou que a produção cultural e artística foi moldada de acordo com o modelo de um ideal nacional, apregoado nos discursos dirigidos às massas que os ditadores frequentemente lideravam. Como detentores do monopólio da vida artística, criando uma arte oficial única e unissonante com os seus interesses, os governos puderam manipular, a seu bel-prazer, os fundamentos de uma arte que defendesse o que era nacional. Essa raiz comum fez com que cada ditador olhasse para a arte produzida nos outros vizinhos como um reflexo da sua; foi nessa “convergência” ideológica que muitas

¹⁴ Excepto na U.R.S.S. onde apesar das *nuances*, se manteve por mais quatro décadas.

das relações de cultura internacionais foram forjadas. Este recrudescimento de nacionalismos reflectiu-se no campo artístico de uma forma precisa: o bolchevismo da U.R.S.S., o nacional-socialismo da Alemanha, o fascismo de Itália, o franquismo de Espanha e o salazarismo português, alinharam as multidões com a mente do seu líder, o qual tratou de “recriar” uma herança folclórico-rural, assente na riqueza da sua tradição histórica. Mostrada em grandes celebrações militares e civis, a arte projectou todo o ideário, na auto-promoção do Estado e da nação, numa linguagem endógena e uníssona, qual reflexo da “encenada identidade nacional”¹⁵. Exportada mais tarde em delegações culturais ao estrangeiro, que consistiam em autênticas embaixadas que “emprestaram um verniz de sofisticação”¹⁶ aos regimes que representaram, a arte foi-se institucionalizando como propaganda, em políticas de exportação cultural que obtiveram, até ao final da Guerra Fria, grande sucesso.

Há que ressaltar, no entanto, que a historiografia tem dado moderada atenção à arte produzida sob os regimes repressivos totalitários da Europa dos anos 20, 30 e 40, pois considera-a uma arte alinhada, comprometida, e, por isso, pouco verdadeira à luz dos critérios historiográficos actuais. Este critério tem a ver com o facto de essa mesma historiografia considerar a arte como uma actividade independente do poder, afirmando a autonomia do indivíduo e as virtudes a ela associadas. Para esta investigação, a inclusão dessa arte politizada apresenta-se crucial, uma vez que foi a partir do discurso artístico, ligado à propaganda, que se articulou uma parte fundamental do estudo. Consubstanciando este desígnio, o crescente número de pesquisas recentes tem vindo a considerar os meios de propaganda, não apenas como veículos de um credo, mas, acima de tudo, como factores determinantes na identidade do próprio totalitarismo¹⁷. Deste modo, o interesse recente pelo repensar dos diversos mecanismos, produtores de uma arte totalitária que se tem vindo a desenvolver nos últimos tempos, mostra a sua importância nas artes do século XX. As exposições “A Arte do III Reich” (Frankfurt, 1974), “Realismos” (Centro Georges Pompidou, 1981), e “Anos 30 – A Arte e a Cultura em Itália” (Milão, 1982), são apenas três dos exemplos ilustrativos do repensar da própria cultura contemporânea, através dos valores preconizados pelos autoritarismos europeus.

¹⁵ Anthony Shay, *Choreographic Politics State Folk, Dances Companies, Representation and Power*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002, p. 4

¹⁶ Alex Ross, *Obra Cit.*, p. 226

¹⁷ E de que os estudos sobre a estetização da política ou a politização da arte de Walter Benjamin são exemplo.

Já no final do século, a exposição *Art and Power: Europe under Dictators 1930-1945* organizada pela Hayward Gallery, Londres, no âmbito do Conselho Europeu, em colaboração com o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona e o Deutsches Historisches Museum de Berlim, onde a exposição itinerou, em 1996, veio reforçar a importância da questão da criação artística ao serviço do Estado, como linguagem de propaganda dos regimes ditatoriais e totalitários da Europa dos anos 30. A recente exposição “*A Question of Values: Art, Power and Freedom in Europe and Beyond 1939-2012*”, também promovida pelo Conselho da Europa, não foi apenas mais um caso: o que sobressaiu nessa exposição foi a proposta de um olhar renovado face à arte produzida durante a Segunda Guerra, numa visão retrospectiva da Europa, agora repensada à luz do presente. Por isso, vale a pena debruçarmo-nos sobre a exposição “*A Arte da Guerra*”, exibida no Centro Cultural de Belém em 2011, sessenta e cinco anos decorridos sobre o conflito mundial. Nela se exibiram cartazes, panfletos, filmes e crachás dos vários países intervenientes: E.U.A, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, Japão, União Soviética; mas o que o discurso exposto evidenciava era uma arte de propaganda que cumpria o objectivo de qualquer criação artística: provocar emoções nas pessoas e, quem sabe, ajudar a mudar o mundo. Na mostra deu-se grande destaque ao cartaz de propaganda impresso, sobretudo devido à facilidade de produção e aplicação, permitindo que a mensagem estivesse sempre presente junto dos cidadãos, apelando a estes para que dessem, produzissem e se sacrificassem em prol do esforço de guerra, o que prova que o conflito bélico não aconteceu apenas nas frentes de batalha, mas que as populações locais foram mobilizadas num apoio activo, cujo empenho os aproximava dos seus congéneres na frente de batalha¹⁸.

Nas democracias do período do pós-guerra assistiu-se a uma política cultural de apoio indirecto e de patrocínio pontual. Abandonou-se a bipolarização do poder político/artista, para se dar lugar a todo um leque heterogéneo de mecenato, que combinava o sector público com o privado, pluralizando as suas formas, desde empresas a fundações, de galerias a coleccionadores e investidores privados, todos eles se inserindo num mercado global de contornos indefinidos. Mas será a Arte autónoma destes novos mecenas?

¹⁸ Esta propaganda podia assumir diversas formas como o alistamento nas forças armadas, o racionamento de comida ou de outros bens essenciais, o esforço na produção da indústria da guerra, o cuidado com as conversas em locais públicos, ou a compra de títulos de guerra.

Tentando responder parcialmente à questão, se é verdade que em nenhum país democrático-liberal o Estado – tal como aconteceu nos países totalitários – dedica assaz importância à arte, não é menos exacto que esta é jogada de acordo com as regras de um mercado autónomo que se revela sob a forma de indústrias culturais, não havendo lugar a uma arte alinhada ou “desalinhada” das directivas políticas; contudo existem condicionantes, linhas de conduta, tendências emanadas por modas ou pelos mercados culturais, que tornam difícil afirmar, com segurança e rigor, que a arte de hoje seja completamente descomprometida e independente do poder, quer do político, quer dos mercados. A verificação do potencial político da arte leva-nos a crer que, dissociada de qualquer influência política, ela constituiu, de certo modo, uma utopia; pois apesar de ter acabado o tempo dos Estados totalitários europeus, há sempre um certo “compromisso” que torna impossível a existência de uma autonomia imune a influências exteriores.

1.3. Apropriação da dança para fins políticos

O início do século XX, ao emancipar a dança e o bailado da ópera, determinou a sua utilização como veículo privilegiado das ideologias nacionais, uma vez que a dança pode transmitir ideias, veicular posições e instituir modelos de acordo (ou contra) as directivas preconizadas pelo próprio poder político; é nesse campo que se procurará pensar a sua acção nas páginas seguintes. O carácter “efémero” da dança fez com que esta arte, que começou por ser um rito e uma cerimónia, se transformasse, ao longo dos tempos, num divertimento sujeito à pauta e ao compasso dos tratados coreográficos, num jogo de elegâncias que reproduziu mensagens capazes de ser “lidas”, e isto porque o seu poder de atracção induz uma certa leitura do mundo.

Num pequeno ensaio, Giorgio Agamben enuncia o axioma de Stéphane Mallarmé (1842-1898), segundo o qual “a bailarina não dança mas escreve”¹⁹, ou seja, para o autor, a dança funciona como uma espécie de escrita corporal, que tem necessariamente uma leitura concreta. Quando a bailarina dança, usa o corpo, em simultâneo, como matéria-prima e obra, o que significa que ela é, ao mesmo tempo, sujeito e objecto de criação. A sua grafia do movimento traduz assim uma ideia subordinada a uma interpretação que a torna “apetecível” ao poder; daí se reconhecer que tenha sido um meio privilegiado do estudo da dinâmica colectiva, bem como uma via de análise dos fenómenos culturais e artísticos de uma nação.

Ao longo da História ocidental, se observarmos a génese e a evolução da dança, podemos notar que esta arte traduz as vicissitudes do processo histórico, e, consequentemente, do poder dominante. Esse papel advém-lhe do facto da sua especificidade: ao revelar-se através do movimento e de uma ideia, ela pode servir de instrumento à transmissão de um conceito, expressão ou estratégia política ou apolítica.

Se ancestralmente a dança desempenhara a função ritualista de promover uma relação entre o mundo do Homem e o mundo dos deuses, ela evoluiu de forma consistente no mundo helenístico. A ascensão do Cristianismo e o surgimento da Idade Média fez emergir o deus monoteísta e submergir as práticas politeístas. A dança foi exorcizada da

¹⁹ Giorgio Agamben, “Le corp à venir Lire ce qui n’a jamais été écrit”, *Image et Mémoire Écrit sur l’Image, La Danse et le Cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004, pp. 113-119

vida religiosa, deixando a esta uma margem ínfima na corte palaciana e na tradição popular. Confinada a sua amplitude a esses dois espaços, a dança reformular-se-ia no ideário humanista do Renascimento, repleta de códigos e artifícios, florescentes nas cortes aristocratas francesa e italiana do século XVI. Em 1573, na corte de Catarina de Médicis (1519-1589), Balthazar de Beaujoyeux (c. 1535-1587) convocou um espectáculo de teatro e dança – o *Ballet des Polonais* – com o propósito político de impressionar os embaixadores e diplomatas de visita à corte²⁰ e em 1581, por ocasião do casamento de Margarida de Lorena (1564-1625) com Anne de Batarnay de Joyeuse (1560-1587), Beaujoyeux criou o *Ballet Comique de la Reine*, um espectáculo que tinha em vista incrementar a glória de França e que representou, para muitos, o primeiro ballet de corte.

No século XVII, a apropriação da dança para fins políticos teve a sua “sagração oficial” durante o absolutismo de Luís XIV. Com efeito, o monarca seria o primeiro a usá-la com uma finalidade política específica; nos seus *Ballets de Cour*, o soberano misturava calculadamente arte, política e entretenimento, o que contribuiu para lhe garantir uma autoridade plena e prestigiada. Aliás, o epíteto de *Rei-Sol*, que adquiriu, deveu-se, em grande parte, ao facto de ter aparecido como se fosse o astro-rei num *ballet de cour*, realizado a 23 de Fevereiro de 1653 e intitulado *Le Ballet de la Nuit*. Menos de uma década depois – em 1661 – o soberano estabeleceu a Academia Real de Dança, a primeira instituição a manter os artistas organizados sob o seu serviço e autoridade oficial. Luís XIV ajudou a estabelecer o bailado como uma arte profissional independente, catapultando a dança teatral da esfera cortesã francesa do século XVII para a esfera pública, o que logo foi reproduzido nas diferentes cortes europeias. Esta profissionalização encaminhou-se no sentido de um rigor que funcionou como metáfora do poder absolutista: olímpicamente distante, numa extensão vertical em direcção ao divino, marcando-lhe o destino primeiro de dança teatral.

Em 1760, Jean-Georges Noverre (1727-1810) publica *Lettres sur la danse*, um compêndio onde se destacou, pela primeira vez, o papel do coreógrafo como força criativa por detrás de cada peça. Na mesma obra, o autor critica o *divertissement* decorativo do bailado, e aspira a fazer do ballet uma arte “séria”, a fim de ter uma narrativa e de contar uma história que enfatize a ideia da educação moral secular, numa intenção bem de acordo

²⁰ No bailado, 16 damas dançavam representando as 16 províncias de França.

com o espírito iluminista da Idade da Razão: era o poder do bailado imbuído de um carácter instrutivo, excluindo a sua função unívoca ornamental.

Com a Revolução Industrial e a consequente ascensão da burguesia, o bailado passaria a expressar a estética da época, “vestindo-se” de tutus e dançando-se em pontas, o que destacava o carácter etéreo e espiritual da época romântica.

Estes aspectos documentam o clima em que se vivia e apontam para outras mudanças verificadas pouco depois. No final século XVIII, durante a Revolução Francesa, dançou-se freneticamente: dir-se-ia que, receando a guilhotina, a população se refugiava nos compassos rítmicos das danças. *La Fille mal Gardée*, obra nascida no próprio ano da Revolução, 1789, constituiu uma criação de Jean Bercher Dauberval (1742-1806), e é um exemplo do bailado-drama de inspiração revolucionária, motivada pela queda do regime absolutista francês²¹. Por seu turno, e entre o reinado de Luís XVI (1754-1793) e o II Império de Napoleão III (1808-1873), Pierre-Gabriel Gardel (1758-1840), *maître de ballet* da Ópera de Paris, produziu variadas obras que retratam a sociedade saída da Revolução Francesa da qual *Le Déserteur* (1788) e *La Dansomanie* (1800) – peça inspirada no Antigo Regime e interpretada por Auguste Vestris (1760-1842) – se apresentam dos mais representativos exemplos. Isto foi bastante importante, pois desde que o bailado fora codificado, os acontecimentos políticos reflectiam-se directamente nos palcos franceses, influenciando, a partir daí, os palcos do mundo inteiro. Desse modo, a capital gaulesa, desejosa talvez de esquecer os exageros da Revolução, entrou numa vertigem coreográfica onde todos dançavam, desde os fidalgos aos plebeus e, enquanto Napoleão Bonaparte (1769-1821) fazia abalar a Europa ao som estrepitoso da sua artilharia, não só se bailou freneticamente nas Tulherias como os próprios militares do imperador se serviram da dança para expurgar os excessos da guerra, como foi o caso de Jean-Andoche Junot (1771-1813), ao organizar memoráveis bailes em Lisboa²².

O início do século XX trouxe consigo as vanguardas históricas e com elas se assistiu ao fim da fórmula académica, ainda que resistissem alguns exemplos, como é o caso dos bailados imperiais na Rússia czarista de Marius Petipa (1818-1910) e de onde

²¹ O bailado narra uma história comum, o desejo de uma viúva de ver a sua filha “bem casada” com um pretendente rico. Porém, e no decorrer do drama, a primogénita apaixonou-se por um jovem humilde, o que, à época, contribuiu para o seu enorme sucesso junto da massa popular saída da Revolução Francesa.

²² Ver Pinto de Carvalho, *História do Fado*, Livraria Guimaraes, Lisboa, 1903, pp. 15-17

saíram os Ballets Russes de Serge Diaghilev (1872-1929), a pintura dançada que inscreveria a arte de Terpsícore numa estética distinta, tornando-a numa arte autónoma.

Paralelamente, e nas primeiras duas décadas do século XX, os elementos inovadores que as danças de Loïe Fuller²³, Isadora Duncan²⁴ e Ruth St. Denis²⁵ trouxeram aos palcos euro-americanos, ajudaram a diversificar a forma e o conteúdo de uma dança que se afastara do distante do bailado clássico, abraçando o novo tempo.

Há ainda a acrescentar que o aparecimento da dança moderna americana, a par da divulgação das danças nacionais dos regimes totalitários e das culturas emergentes do mundo oriental e africano, favoreceram uma multiplicidade de inspirações que se reflectiram na dança, fazendo com que se transformasse num barómetro das sociedades onde se inscreveu.

No final do milénio, as certezas e os dogmas da dança teatral vacilaram, retrocederam e progrediram a ritmos diferentes, ainda que se mostre uma arte de difícil investigação, devido à sua natureza volátil e ao seu carácter efémero; não existem mecanismos que a reproduzam tal e qual é mostrada, não há nenhuma notação universal; apesar das peças coreográficas poderem ser gravadas em vídeo, perde-se a perspectiva do palco, a consciência do movimento desenhado, e isso significa que, de certo modo, e uma vez abandonado o palco, a forma e conteúdo intrínseco, a essência, evanescente, se evapora para sempre.

Porém, no estudo proposto interessa averiguar se poderá a dança, como arte não-verbal, expressar efectivamente opiniões políticas em plena época contemporânea.

²³ Loïe Fuller (1862-1928), bailarina americana que veio para a Europa, tendo as suas criações reflectido as mais recentes pesquisas científicas do seu tempo, nomeadamente no que concerne à luz e à óptica. O corpo da bailarina era o suporte sob o qual longos fatos com estruturas de madeira reflectiam a luminosidade, sendo o motor da sua criação coreográfica. A combinação desses elementos contribuiu para criar uma nova mensagem visual da dança e a relação por si construída entre o corpo e o espaço serviu depois de modelo e de referência a algumas das vanguardas do século XX.

²⁴ Isadora Duncan (1877-1927), bailarina americana precursora da dança moderna, Duncan rejeitou todo o academismo do bailado clássico, procurando inspiração nos movimentos improvisados e livres, retirados aos movimentos da natureza. A sua proposta foi reconhecida e bem-sucedida na Europa, quer por artistas, quer por intelectuais. Duncan utilizou nas suas criações músicas que jamais haviam sido aproveitadas para a dança, tais como peças de Frédéric Chopin (1810-1849) e Richard Wagner (1813-1883), e, apesar de não ter tido a preocupação em teorizar e sistematizar o seu trabalho, a artista usufruiu de um reputado reconhecimento internacional, que lhe permitiu abrir diversas escolas na Alemanha e na Rússia.

²⁵ Ruth St. Denis (1879-1968), bailarina igualmente americana, St. Denis viu Fuller e Duncan e desenvolveu um tipo de dança em que procurou inspiração, não na luz nem na natureza – como as suas congéneres – mas sim numa aproximação às culturas orientais. A sua extensa carreira permitiu-lhe criar uma abordagem à temática do movimento, marcadamente de influência exótico-oriental, dominando toda uma geração de bailarinos saídos da escola que fundou juntamente com Ted Shawn (1891-1972): a Denishawn.

Preocupações de género e raça, bem como posições políticas têm vindo a ser abordadas com insistência ao longo do último século, por bailarinos e coreógrafos. Muitos deles modificaram o propósito meramente estético da sua arte, para lhe incutir um cunho marcadamente intervencionista e político, quer de alinhamento quer de contestação.

Houve quem defendesse, numa óptica de certa forma redutora, que “não há dança num regime totalitário”²⁶; mas esta ideia parece bastante limitativa, uma vez que remete para a quase absoluta impossibilidade artística num regime ditatorial, por quanto não subsiste independência criativa diante do seu governo. Ora isto não é de todo verdade, como se verá no desenvolvimento desta investigação, de que são exemplos muitas das danças de Rudolf Laban (1879-1958) ou de Mary Wigman (1886-1973) na Alemanha nazi. Assim, e baseado na concepção de que a dança “não se reduz a uma entidade estética uma vez que incorpora e expressa valores, envolve-se e relaciona-se com práticas políticas”²⁷, bailarinos, coreógrafos, atletas, ginastas e grupos folclóricos, constituíram veículos a favor ou contra os regimes que integraram, apresentando-se como artistas empenhados num ideal e que, usando a sua arte, intervieram na sociedade do seu tempo.

Desde cedo que a interacção entre a dança e a política se mostrou uma aliança profícua, e foi, sem dúvida, por induzir a uma “leitura” do mundo, que se tornou num emblema ditatorial. Fingida ou real, ela foi a força motriz que catapultou os grandes encontros de massas para o êxito, não somente pela apresentação de centenas de bailarinos movimentando-se em uníssono, mas ainda pela própria linguagem corporal usada por cada um dos líderes nos seus discursos, também ela ensaiada de forma a criar um maior efeito visual. Como Randy Martin escreveu, “a dança não pode, por si só, provocar mudanças sociais (...) mas ela pode exprimir valores de carácter político”²⁸ que influenciem o pensamento da plateia que lhe assiste e isso explica e justifica a sua utilização como veículo de propaganda.

Numa leitura complementar, o antropólogo Miguel Vale de Almeida afirma que “não existe propriamente algo a que se possa chamar ‘a política do corpo’ no sentido activo de fazer política sobre/para/do corpo. Existem sim possibilidades de analisar o

²⁶ Jean-Marc Adolphe, “Un fragile qui résiste”, *Dossier Danse et Politique*, N. ° 30, hiver 1997, p. 29

²⁷ Maria José Fazenda, *Elementos para uma reflexão antropológica sobre a dança*, FCSH, UNL, Lisboa, 1991, p. 194

²⁸ Randy Martin, *Critical Moves, Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, London, 1998, p. 6

político no sentido lato através da definição, manipulação, controlo e revoltas do(s) corpo(s)”²⁹. Esta asserção não invalida que se tenham criado ao longo dos tempos mecanismos que regulem ou proíbam determinadas práticas coreográficas, justificando-se tais medidas por impedirem acções “politicamente ameaçadoras”. Foi o caso dos impérios coloniais e da actividade missionária que haviam já, séculos antes, levado a cabo, a partir da metrópole, proibições de apresentações de danças indígenas, não só pela sua natureza pagã ou imoral mas principalmente por representarem um perigoso incitamento à rebelião ou a uma resistência política, uma vez que eram formas de treino e de preparação física para a guerra. E não se pense que este receio pertence ao passado: mesmo nos regimes democratico-liberais da sociedade global do século XXI, a dança continua a seduzir o poder político, pois a força da sua expressão simbólico-teatral pode orientar o pensamento do espectador.

Desde sempre os artistas olharam o mundo, criando propostas de acordo com as suas próprias experiências da realidade política e artística. É a partir daqui que todo um conjunto de questões se abre, apontando direcções de múltiplos significados. Na secular relação da dança com o poder político, vários rostos surgiram conforme os modelos politico-narrativos se foram construindo, e o modo como as peças coreográficas desempenharam esse papel – quaisquer que sejam as intenções que lhes presidiram –, é determinado pelo posicionamento dos artistas face à sociedade onde se inserem. A partir dos modelos contemporâneos podemos pensar as suas intervenções artístico-políticas, numa eterna dicotomia entre a autonomia da arte ou uma arte *engagé* com o poder político. É desse universo que tratarão os capítulos seguintes.

²⁹ Miguel Vale de Almeida, “O manifesto do corpo”, *Manifesto*, 5, pp-17-35, 2004 citado por Maria José Fazenda, *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Acções*, Edições Colibri, Lisboa, 2012, p. 119

2. Ballets Russes: eixo e modelo

2.1. O grande desfile artístico

*A grande vitória dos Bailados Russos
foi a de transformar os estados
desunidos da Arte num grande Império.*

António Ferro

Nos primeiros anos do século XX, a Rússia atravessou uma enorme efervescência social e política, prenúncio da revolução de 1917, que se reflectiu na vida artística e cultural, e que viria a dar origem a uma vanguarda que condicionaria a cultura do seu tempo. A agitação social de S. Petersburgo foi acompanhada por uma nova vaga estética que foi posteriormente apreciada a partir de Paris para o mundo, como expoente maior da arte de Terpsícore: os Ballets Russes. Esse momento fundador determinou o papel da dança no século XX, adquirindo uma dimensão aurática que cedo foi vivida como um imperativo. Para que tal desígnio se realizasse, em muito contribuiu o papel dos dois centros artísticos de S. Petersburgo: a Escola Imperial³⁰ e o Teatro do Mariinsky³¹, que havia décadas formavam e exibiam os seus bailarinos com grande êxito. Tendo apurado ao longo de decénios a técnica francesa e o virtuosismo italiano, depressa os mestres lhe juntaram a riqueza do seu folclore nacional, convertendo o bailado na excelsa arte russa do início do século XX. Depois, um público instruído e um mecenas sólido – o próprio czar – ajudaram a sedimentar a escola imperial de bailado, fazendo com que a dança se destacasse de entre as artes³².

³⁰ Mandada construir pela czarina Anna Ivanova (1693-1740), a Escola Imperial constituiu-se em 1738, sendo a primeira instituição do género russa. Em 1766, Catarina II estabeleceu e fixou a direcção dos Teatros Imperiais, tendo estes mantido uma relação estreita com a corte. Com o seu subsequente desenvolvimento, aumentaram o número de teatros e a frequência das actuações, tomando os czares, sob sua alçada, o encargo da manutenção do ballet russo.

³¹ Mandado erguer pelo czar Alexandre II (1818-1881), em 1860. Depois da Revolução de Outubro de 1917, este teatro manteve a sua excelência, alterando-se a estratégia de propaganda, e passando a denominar-se Kirov Ballet de Leninegrado, a partir de 1934.

³² Ver Naima Prevots, *Dance for Export, Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, USA, 1998, p. 469

Neste universo académico foram escolhidos alguns dos melhores artistas que integrariam o projecto diaghileviano dos Ballets Russes. O propósito definiu-se sob a direcção de Serge Diaghilev³³ na sua *Saison Russe* de 1909, em Paris; mas o caminho fora já encetado alguns anos antes, quando o empresário agrupara, à sua volta, intelectuais e artistas que dariam corpo a uma publicação de notável dimensão e que viria a constituir depois o “núcleo duro” dos Ballets Russes: a revista *Mir Iskusstva - O Mundo da Arte*³⁴. O significado de tal publicação para a presente investigação é duplo: se, por um lado, o periódico elegeria como estandarte do seu programa a renovação artística da cena russa – que seria o gérmen de muitos dos bailados de vanguarda da companhia russa – por outro, não deixou de reiterar uma vertente mais tradicionalista que influenciaria, por exemplo, Alexandre Benois nos cenários e os figurinos dos Ballets Russes para *Le Pavillon d'Armide* (1909)³⁵, no qual era patente o seu apreço pela arte e arquitectura do século XVIII russo³⁶. Por sua vez, Léon Bakst, induzido pelo apreço do classicismo grego enunciado nas páginas de *Mir Iskusstva*, nele se inspiraria para produzir os cenários e os figurinos de *Narcisse* (1911)³⁷ mas foi, sobretudo, uma certa redescoberta orientalizante previamente ensaiada em *O Mundo da Arte* que estimulou a criação de peças como *Shéhérazade* e *Les Orientales* (ambos de 1910) e que viria a constituir um marco desse universo exótico que deslumbraria a plateia parisiense. Estes exemplos testam a pesquisa artística e a variedade de temáticas que a revista infundiu e que, mais tarde, se reflectiram numa grande parte das produções coreográficas, cenográficas e plásticas diaghilevianas.

O grupo formado em torno da revista organizou uma série de exposições nacionais e internacionais que, em paralelo, possibilitou a apreciação dos pintores impressionistas

³³ Serge Pavlovitch Diaghilev frequentou o curso de Direito e depois o Conservatório, em S. Petersburgo, começando nessa altura a relacionar-se com um círculo de artistas influentes. Ao longo da década de 1890, Diaghilev viajou diversas vezes pela Europa ocidental, mergulhando na moderna produção artística do Ocidente – desconhecida na própria Rússia – e foi a partir das colecções que viu no estrangeiro que começou a escrever críticas de arte e a organizar, simultaneamente, exposições no seu país que lhe granjearam reconhecimento e fama. As variadas viagens pela Europa deram-lhe o conhecimento necessário para que, em 1897, organizasse a sua primeira exposição na Rússia onde expôs telas alemãs e inglesas, no recém-criado Museu Stieglitz, em S. Petersburgo; no ano seguinte, promoveria ainda uma segunda exposição.

³⁴ Revista fundada em 1898, por Serge Diaghilev, juntamente com os pintores Alexandre Benois (1870-1960) e León Bakst (1866-1924). O núcleo inicial estabeleceu uma publicação de grande qualidade gráfica, promovendo a pluralidade de conteúdos que passavam, não só pelas colecções de arte ocidentais como, de igual modo, por uma redescoberta e divulgação da própria arte russa. A publicação duraria até 1904.

³⁵ Cenários de arabescos barrocos, jardins formais e figurinos inspirados na corte de Luís XIV, e depois reproduzidos pela corte czarista.

³⁶ Ver Alla Rosenfeld “The World of Art and other turn-of-the-century russian art journals 1898-1910”, *Defining Russian Graphic Arts, From Diaghilev to Stalin*, Rutgers University Press, 1999, p. 70

³⁷ Esta influência do universo clássico grego, chegaria aos cenários e figurinos de Bakst também por via de Isadora Duncan, que o artista vira em S. Petersburgo em 1905 e 1908.

por parte do público russo, bem como o conhecimento da arte russa nas capitais do Velho Continente. Sob os auspícios da pluralidade temática defendida pela revista, Diaghilev visitou ateliês de pintores e escultores que floresciam, aproximando-o da vertente modernista que observara na Europa. Foi ainda na órbita de *Mir Iskusstva* que os leitores russos tiveram acesso aos simbolistas ocidentais, aos artistas gráficos e à Arte Nova³⁸.

A revista constituiu assim um importante pólo aglutinador de diferentes tendências estéticas da viragem do século, de difusão artística procedente da chamada “Idade da Prata”³⁹, que ofereceu um microcosmo da sociedade e da produção cultural e artística de então. Anos mais tarde, o próprio Serge Diaghilev denominaria o grupo de “laboratório artístico”, reconhecendo a ascendência produzida pelo grupo nas suas acções subsequentes.

A publicação teve uma consequência importantíssima no rumo futuro de Diaghilev; foi a partir da sua actividade na revista que, em 1899, foi convidado para trabalhar no Teatro Imperial da Ópera e do Ballet – o Mariinsky – ligando-se ao mundo da dança e vinculando-se a uma arte de que jamais se afastaria. A sua primeira missão institucional foi a de publicar o *Anuário dos Teatros Imperiais* de 1899/1900, inaugurando uma etapa na história da edição russa. A sua edição do *Anuário* – de um luxo notável – oferecia não só uma grande qualidade de ilustrações, como a perfeição técnica de impressão à qual se juntava uma diversidade do conteúdo até então alheia ao grafismo russo. Esta realidade mostraria a influência directa de *O Mundo da Arte* e, acima de tudo, possibilitou a Diaghilev conhecer e privar com o universo do bailado, contactando com bailarinos e coreógrafos que, pouco depois, ele viria a convidar para os seus Ballets Russes.

Em 1900, e depois da incursão nos Teatros Imperiais, Diaghilev visitou a Exposição Universal de Paris e, entre 1901 e 1902, permaneceu quase todo o tempo no estrangeiro, delegando as suas funções de direcção da revista em Alexandre Benois e Dmitry Filosofov⁴⁰. No seu regresso, em 1903, tentou, porém sem sucesso, trazer para o núcleo de *O Mundo da Arte* Anton Tchekhov (1860-1904) como editor literário, a fim de

³⁸ Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York, 1989, p. 26

³⁹ A “Idade de Prata” foi um termo aplicado a um período excepcionalmente criativo na história da Rússia – início do século XX e até perto dos anos 20 –, a par da “Idade de Ouro” vivida um século antes. Esta época “prateada” marcaria um novo rumo na literatura russa para os poetas e escritores nacionais, provocando um renascimento espiritual de grande fôlego literário.

⁴⁰ Ensaísta e crítico literário de grande influência no círculo de *O Mundo da Arte*, era primo de Diaghilev.

dar à revista “um ímpeto fresco”⁴¹. No ano seguinte, em 1904, a Rússia entrava em guerra com o Japão⁴² e, na senda do conflito, Diaghilev teve dificuldades em angariar os financiamentos necessários para a manutenção da revista. Em simultâneo, a tensão na sociedade russa agravava-se, eclodindo em 1905 no chamado “Domingo Sangrento”⁴³ e através da derrota na guerra com o Japão, duas acções que vieram confinar o universo cultural, imobilizando qualquer compromisso artístico.

Poucas semanas após o massacre de S. Petersburgo, Diaghilev promoveria no Palácio Tauride a exposição “Retratos Históricos Russos”; pintados entre 1705 e 1904, os mais de quatro mil retratos, exibidos pela primeira vez, ofereceram uma panorâmica de duzentos anos de história imperial russa desde Pedro, O Grande (1672-1725). A exposição era fruto de uma viagem que Diaghilev empreendera pela Rússia remota, e que tinha o objectivo de reunir um conjunto de obras que mostrassem o melhor da pintura nacional. Diaghilev encontrara a sua missão. O que interessa salientar é que o espólio recolhido surpreendeu os próprios russos, que não suspeitavam ser a pintura tradicional tão rica do ponto de vista iconográfico, uma vez que os pintores mantinham uma herança temática cujo enfoque se situava na paisagem e na figuração, coloridas por diversos matizes de raiz popular, na tentativa de recriar o espírito de uma época, ainda que alheios às transformações que a sociedade ia sofrendo. Este revisitar do passado surgira na linha oposta da europeização cultural, promovida desde Pedro, O Grande⁴⁴, e que se perfilava nas telas dos realistas russos, como Ilya Repin (1844-1930), Konstantin Savitsky (1844-1905), Vasily Surikov (1848-1916), Nicholai Ghe (1831-1894) e Valentin Serov (1865-1911), ou mesmo nas telas impressionistas de Sergei Vinogradov (1869-1938).

⁴¹ Sjeng Scheijen, *Diaghilev, a life*, Profile Books, London, 2009, p. 128

⁴² O conflito iniciara-se devido à disputa pelos territórios da Coreia e da Manchúria, e teria o seu final em 1905, com a derrota do império russo. Esta guerra marcou o reconhecimento do Japão como potência imperialista pelas diversas nações da Europa, enquanto a derrota russa patenteou a fraqueza do regime czarista, concretizada depois na Revolução de 1917.

⁴³ Massacre ocorrido a 22 de Janeiro de 1905 em S. Petersburgo, quando manifestantes pacíficos marcharam para apresentar uma petição, reivindicando direitos para o povo. A missiva era para ser entregue ao czar Nicolau II; mas quando a população se aproximou do Palácio de Inverno, a guarda disparou sobre a multidão. No dia seguinte, Isadora Duncan chegava a S. Petersburgo e assistiria nas ruas aos funerais das vítimas (ver Isadora Duncan, *Ma vie*, Gallimard, Lille, 2004, p. 204). Em Outubro de 1905, e para tentar remediar a situação, o czar lançou o *Manifesto de Outubro* e permitiu a criação de uma *Duma* (parlamento) nacional e a existência de partidos políticos.

⁴⁴ Pedro, O Grande, o primeiro imperador do Império Russo, encetou uma política de modernização da Rússia, que abriu o país ao exterior. Nas expedições que fez à Europa (em 1697 e 1717) o imperador convidou mestres, técnicos e homens letrados a fixarem-se no seu país, com o intuito de dar um novo fôlego à arte nacional. Toda essa dinâmica permitiu – não só introduzir uma visão mais moderna da arte e da cultura no país dos czares –, como abrir as portas a novas trocas culturais entre a Rússia e a Europa ocidental, trocas essas que se intensificaram ao longo dos anos subsequentes.

Contudo, a instabilidade política, que se vivia na altura, levaria Serge Diaghilev a redireccionar a sua actividade e a decidir investir os seus esforços fora do país. Apesar de desfrutar de uma curta vida (seis anos), *O Mundo da Arte* reforçou o seu estatuto na sociedade russa e permitiu-lhe preparar novos voos, nomeadamente no que respeita à sua progressiva inflexão rumo ao bailado⁴⁵. Diaghilev ansiava, porém, por chegar a novos e sofisticados públicos⁴⁶, desejando ser senhor das suas próprias escolhas e de tomar decisões sem interferência dos seus compatriotas, que se haviam mostrado por diversas vezes resistentes à criação do seu próprio tempo.

Acresce referir que a França e a Rússia haviam encetado, desde o final do século XIX, uma política de aproximação que culminou em 1894 com o Acordo Militar⁴⁷ e que, desse modo, a cultura francesa haveria de promover a apresentação da arte russa, nomeadamente fomentando a tradução de autores como Anton Tchekhov, Léon Tolstoi (1828-1910) e Fiódor Dostoievski (1821-1881).

Inserida a arte russa na acção política acima enunciada, percebe-se que, a partir de 1906, Diaghilev se empenhasse em divulgá-la em Paris, através de eventos que funcionaram como montra da arte eslava, permitindo-lhe construir um percurso sólido como agente dinamizador de “exportação cultural”. A escolha não era ingénua: o prestígio do império russo tinha sido fortemente abalado no mundo ocidental, não só pela derrota na guerra com o Japão mas igualmente pela repressão do seu “Domingo Sangrento”, ambos já referidos. Credora de um forte empréstimo à Rússia, a França foi o local escolhido para expurgar uma imagem russa “danificada” aos olhos do Ocidente, e Diaghilev o seu mandatário, tendo nisso sido apoiado pelos grão-duques Nikolai Mikhailovitch (1859-1919) e Vladimir Alessandrovitch (1847-1909).

Logo nesse ano de 1906, Diaghilev expôs, no Salão de Outono de Paris, a maior quantidade de obras russas que o Ocidente já vira: 750 obras de vários coleccionadores, espalhadas por doze salas do Grand Palais, numa mostra que resumia dois séculos de

⁴⁵ O *Mir Iskusstva* influenciou igualmente o aparecimento de novas publicações, exposições e editoras, como é o caso de *Zolotoe Runo* (1905-1907). Financiada por Nicolai Riabushinsky (1876-1951), esta luxuosa produção, apesar de se inclinar para temáticas mais próximas da filosofia e da mística, aproximou o seu grafismo ao *Mundo da Arte*. Outra publicação inspirada no *Mir Iskusstva* foi *Apollo* (1907-1917), um periódico menos ambicioso, mas que ainda assim se destacaria por editar variados fac-similes de livros e quadros e para o qual Bakst chegou a escrever.

⁴⁶ Joy Melville, *Diaghilev and friends*, Haus Publishing, London, 2009, p. 46

⁴⁷ O acordo franco-russo teve a sua vigência entre 1892 e 1917 e constituiu uma aliança militar assinada entre a Terceira República Francesa e o Império Russo, que tinha por objectivo terminar com o isolamento diplomático francês, prejudicando a supremacia do Império Alemão na Europa.

pintura e escultura russas, parte da qual havia sido exposta no Palácio Tauride um ano antes. Confinando com as telas de Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Henri Matisse (1869-1954) e Pablo Picasso (1881-1973), Diaghilev trazia não só a obra dos pintores consagrados, como algumas criações dos novos artistas russos, que Paris desconhecia e que foram exibidas nas restantes salas do Grand Palais, contando-se entre eles os nomes de Mikhail Larionov (1881-1964), Natalia Goncharova (1881-1962), Serge Sudeikine (1882-1946) e Nikolai Sapunov (1880-1912).

A exposição russa foi muito bem recebida⁴⁸ e Diaghilev tornou-se um membro honorário do Salon: a arte russa havia causado uma certa impressão, mas ainda não triunfara. Nesse mesmo ano, Diaghilev arquitectou novos projectos para aprofundar a familiarização do público parisiense com a arte do seu país, e aproveitou para conhecer potenciais mecenas, persuadindo uma elite influente a co-financiar os seus vindouros desígnios culturais. Com a ajuda de um crescente número de personalidades que canalizaram parte das suas fortunas para o apoio artístico, os seus propósitos puderam singrar, uma vez que este núcleo ofereceu não só a sua protecção e a sua amizade, além dos indispensáveis fundos. Se a primeira exposição de 1906, em Paris, havia sido custeada pelo próprio czar, o apoio francês iniciou-se logo nesse mesmo ano no comité da organização do Salon, quando Elisabete Caraman-Chimay (1860-1952)⁴⁹ prometeu ajudar Diaghilev a organizar um festival de música russa no ano seguinte⁵⁰. Por sua vez, Winnaretta Singer (1865-1943)⁵¹ disponibilizaria os seus contactos por entre a rede aristocrata de amadores das artes, aos quais se juntaria, mais tarde, Robert de Montesquiou (1855-1921), Misia Sert (1872-1950) entre muitos outros que, em breve ajudaram a viabilizar os novos projectos diaghilevianos.

Interessado pela arte do seu país e, ao mesmo tempo, um atento observador da tendência moderna que então fervilhava na capital francesa, Serge Diaghilev organizou nessa mesma cidade, em 1907, uma série de *Cinco Concertos Históricos* de música russa, onde seriam ouvidas obras de Mikhail Glinka (1804-1857), Alexander Scriabin (1872-1915), Alexander Borodin (1833-1887), Milij Balakirev (1837-1910) e Modest

⁴⁸ O *Figaro* devotar-lhe-ia um longo artigo. Quando o Salon encerrou as suas portas, a exposição de obras russas viajaria para Berlim e depois para a Bienal de Veneza.

⁴⁹ Condessa de Greffulhe.

⁵⁰ Ver Vladimir Fédorovski, *L'histoire secrète des Ballets Russes*, Éditions du Rocher, Monaco, 2002, p. 44

⁵¹ Princesa de Polignac.

Mussorgsky (1839-1881), contando ainda com a presença de Rimsky-Korsakov (1844-1908).

No ano seguinte, 1908, foi a vez de Diaghilev levar a Paris as óperas *Boris Godunov*, de Modest Mussorgsky (1839-1881) e *Ivan O Terrível*, cantadas por Feodor Chaliapine (1873-1938), Dimitrij Smirvov (1882-1944), George Baklanov (1880-1938), Vasili Semenovich Sharonov (1867-1929) e Alexandre Benois como director artístico.

Apesar do sucesso parisiense destas temporadas culturais, Diaghilev permanecia uma figura controversa no seio da sociedade russa, ainda que gozando de um notório apoio imperial. E foi certamente por saber que poderia contar com um renovado assentimento por parte do czar que, nesse mesmo ano de 1908, o empresário delineou um novo projecto. Reunindo-se com o núcleo de artistas russos seus conhecidos – que vinham já dos tempos do *Mir Iskusstva* –, e aproveitando os conhecimentos que fizera aquando do seu trabalho nos Teatros Imperiais, Diaghilev preparou uma nova temporada que, desta vez, lhe permitiria mostrar o bailado⁵².

Todavia, o empresário veria no ano seguinte – 1909 – parte do apoio imperial ser-lhe retirado, devido a querelas com a escolha dos bailarinos para a primeira *Saison*, nomeadamente quando preterira Mathilde Kschessinska (1872-1971) – uma paixão do czar Nicolau II (1868-1918) – como cabeça de cartaz. Sem o mecenato imperial, e apesar de possuir autorização do soberano para dispor dos bailarinos da Escola Imperial, Diaghilev viu-se obrigado a socorre-se de amigos e influentes empresários parisienses (como foi o caso de Gabriel Astruc) para patrocinar a sua temporada balética na capital francesa.

Estas adversidades não impediram que se estruturasse o projecto balético diaghileviano, tendo sido anunciado e publicitado num cartaz da autoria de Valentin Serov, que foi afixado a 19 de Maio de 1909 no Teatro do Châtelet em Paris, e onde se lia: *Saison Russe, Opéra et Ballet*. A primeira temporada foi um sucesso. A *Saison Russe* mostrou uma técnica de dança que seguia a linha do bailado imperial de S. Petersburgo, exibindo um virtuosismo que agradou à plateia parisiense. Porém, a novidade residia na unidade do espectáculo, na fusão entre música, dança, coreografia, cenários e figurinos,

⁵² Houve um dado que auxiliou este desígnio a concretizar-se com celeridade: o facto de alguns bailarinos do Teatro do Mariinsky terem começado a sair para a Europa ocidental, em tímidas digressões que lhes incutiram uma crescente vontade de mostrar a sua arte além-fronteiras, num desejo que Diaghilev soube aproveitar. Foi o caso de Anna Pavlova (1881-1931) e de Mathilde Kschessinska.

que confluíam num novo sentido plástico. E foi isto que impressionou o público francês: a arte dos bailarinos russos posta ao serviço de uma renovada concepção cénica que os conquistou. Na perspectiva de Christine Harel, “o choque artístico e cultural, produzido pelos seus espectáculos constituiu, na sua origem, uma tomada de consciência francesa de uma certa identidade russa”⁵³ e, de facto, a sua chegada a Paris inscreveu-se num contexto de fortes laços culturais, mantidos havia décadas entre França e a Rússia.

As raízes deste cenário encontravam-se nas primeiras gerações de artistas de 1900, que haviam estabelecido novas conceptualizações da arte e, consequentemente, da dança. No ano de estreia dos Ballets Russes, em Paris em 1909, Wassily Kandinsky (1866-1944) começara já a questionar a arte com as primeiras produções abstractas, juntando-se-lhe Marcel Duchamp (1887-1968) em 1913, com os seus primeiros *ready-made* e Kasimir Malevitch (1878-1935) no mesmo ano com *Quadrado negro sobre fundo branco*, enquanto Pablo Picasso e Georges Braque (1882-1963) exibiam as suas primeiras obras cubistas. No que se refere à arte de Terpsícore, Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis haviam já dado os primeiros passos na criação de uma dança bem distante do bailado clássico. A Rússia recebera mesmo Duncan em 1904/1905 e depois, em 1908: da primeira vez, a americana assistira a aulas na Escola Imperial, conhecendo Diaghilev e chegando mesmo a fazer uma apresentação da sua dança livre que exerceu grande influência em Michel Fokine (1880-1942), o primeiro coreógrafo dos Ballets Russes.

Esta companhia apresentada em 1909 e 1910, veio a ser designada *Ballets Russes de Serge Diaghilev*, a partir da terceira temporada de 1911, tendo ficado, por fim, apenas conhecida como *Ballets Russes*. Seria a trupe diaghileviana a romper com as convenções coreográficas e dramáticas em diferentes graus, nomeadamente na adopção do bailado num acto, no centro de atenção no bailarino, e que permitiu uma coerência formal e dramática que levou a uma nova interpretação do corpo e do movimento. Isto significou que a companhia de Diaghilev pôde realizar uma nova poética, confiando as suas produções a uma renovada geração de artistas. Até então, a génese do bailado encontrava-se confinada dentro de um modelo rígido, onde cada secção era entregue a um conjunto de criadores que não dialogavam entre si: os pintores de cena faziam o seu trabalho, enquanto os figurinos eram idealizados por outro profissional e assim sucessivamente⁵⁴.

⁵³ Christine Harel, *Les Ballets Russes de Diaghilev dans l'imaginaire français du début XX siècle aux années 1930*, Institut Pierre Renouvin, 5 Septembre 2000, p. 17

⁵⁴ Esta maneira de trabalhar não era exclusiva russa mas existia por toda a Europa, sendo um fenómeno extensível aos teatros, à ópera e ao *music-hall*.

Era, obviamente, impossível conseguir uma coerência plástica da obra e o empresário russo, ao quebrar essa tradição, converteu a coesão artística num traço comum a todas as suas produções, ou seja, fez convergir cenários, figurinos, história, música e coreografia sob uma única assinatura: a sua.

À *la longue*, a revolução introduzida pela *Saison Russe* de Diaghilev impulsionaria uma vanguarda que não se confinaria apenas à dança (coreografia, cenografia) mas que iria redimensionar a composição musical e as artes plásticas, influenciando a própria arte contemporânea. Isso significou que, a partir do projecto diaghileviano, a dança se tornaria numa arte com identidade própria – independente da ópera a que sempre estivera associada.

Esta “reconcentração” artística constituiu a característica primordial das obras da companhia, permitindo o estabelecimento da “reunião” de algumas artes, já gizada na *Gesamtkunstwerk*⁵⁵ wagneriana; é nesse sentido que merece ser apontado o estudo de Guillermo de Osma Sert, em *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*: a obra refere que “Diaghilev, ao dar aos artistas que consigo trabalharam liberdade criativa, reservou para si o papel de unificador da obra de arte total, que converteu numa criação independente e numa forma de arte autónoma”⁵⁶. Isto fez com que a mítica *Gesamtkunstwerk* wagneriana se cumprisse, de certa forma, numa arte até então menor – a dança –, como se constata nas palavras de um dos intervenientes dos Ballets Russes, Léon Bakst, que, logo na primeira temporada dos Ballets Russes no Châtelet, diria: “O nosso ballet é a síntese de todas as formas de artes existentes”⁵⁷. Contudo, na especificidade própria da trupe de Diaghilev, e segundo a reflexão de Paulo Ferreira de Castro, “o projecto das artes à la russe, viria a esgotar-se na gloriosa persistência de uma ilusão (...) e se de obra de arte total se trata no contexto dos Ballets russes, esta parece resultar mais de um efeito do que de uma causa; uma sedutora ilusão de óptica favorecida pela acumulação de um século

⁵⁵ *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte integral, foi um termo usado pelo compositor alemão Richard Wagner, que pretendia reunir num só espectáculo - a ópera - música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Segundo a teoria de *Gesamtkunstwerk* de Wagner, tudo deveria concorrer harmoniosamente para a produção de um resultado único, uma singularidade que traduzisse todo o potencial da arte aos olhos do espectador. Significando literalmente “síntese das artes”, *Gesamtkunstwerk* foi assim um termo usado com frequência para descrever qualquer integração de múltiplas expressões artísticas diferentes, tratando-se, no fundo, de uma espécie de teoria global para todas as artes.

⁵⁶ Guillermo de Osma Sert, “Gris, Pruna y Miró”, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Congresso España y los Ballets Russes, Nommick Yuan (ed.), Álvarez Cañibano, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, Granada, 2000, p. 47

⁵⁷ Citado por Sjeng Scheijen, *Obra Cit*, p. 185

de mitologia, condicionando ainda hoje a percepção das relações intermédias nas criações da era Diaghilev”⁵⁸.

Uma das grandes ironias da história dos Ballets Russes, foi nunca terem actuado na Rússia⁵⁹. Sabe-se que Diaghilev encetou diligências para exhibir a sua companhia em S. Petersburgo, no Narodny Dom; mas o teatro ardeu em Janeiro de 1912, inviabilizando a presença da trupe em solo natal. Apesar de alguns dos bailados apresentados na primeira temporada parisiense terem tido a sua estreia no palco do Mariinsky, as obras posteriores só foram exibidas nos palcos russos décadas depois da sua *première* francesa. O significado de tal acção fez com que os Ballets Russes constituíssem “uma novidade para os próprios russos, uma vez que o que se fazia nos palcos nacionais era bem diferente da arrojada proposta diaghileviana”⁶⁰. Muitos autores acharam mesmo que “Diaghilev distorcera e estragara a essência da dança clássica”⁶¹. Claro que as críticas vinham da russa soviética, considerando Diaghilev um mau promotor da cultura nacional, achando-a demasiado exótica, e por isso distante de reflectir a essência nacional. Aliás, o próprio Anatoly Lunacharsky (1875-1933), futuro Comissário para o Esclarecimento da U.R.S.S., pôde oferecer aos russos uma leitura pessoal, uma vez que residira em Paris entre 1913 e 1917 e se sentara na primeira fila de cada temporada diaghileviana. Para ele, as produções dos Ballets Russes eram criticáveis por várias razões, nomeadamente pelas “exorbitâncias gastas nas produções”⁶² e pelo desfiguramento da própria arte russa; daí não ser de estranhar que a influência dos Ballets Russes na sua terra natal só acontecesse por repercussão do peso que tiveram no próprio Ocidente. Isso significou que os “Ballets Russes só foram russos apenas nos primeiros anos, já que depois de 1914 se converteram em arte europeia”⁶³, não sendo a isso alheia a impossibilidade de regressar a uma nação que deixara de ser a sua. No fundo, depois da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa⁶⁴, as vicissitudes da política mundial inviabilizaram a apresentação da companhia

⁵⁸ Paulo Ferreira de Castro, “A música visível: Os Ballets Russes e o mito da obra de arte total”, *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do século XX*, Edições Colibri, Lisboa, 2012, p. 154

⁵⁹ Apesar de no final da primeira temporada parisiense os Ballets Russes terem regressado à Rússia e os bailarinos reintegrado o Mariinsky, foi na época parisiense seguinte – de 1910 – que Diaghilev decidiu sediar a companhia entre Paris e Monte Carlo, instalando-se definitivamente na Europa ocidental.

⁶⁰ Prince Peter Lieven, *The Birth of the Ballets Russes*, Dover Publications, New York, 1973, p. 21

⁶¹ Idem, p. 73

⁶² Citado por Tim Scholl, “Presence of Absence: Diaghilev’s Ballets Russes in the Soviet Union”, Daniela Ricci; Patrizia Veroli, *Omaggio a Sergej Djagilev, I Ballets Russes (1909-1929) Cent’Anni Dopo*, Europa Orientalis, Salerno, 2011, p. 81

⁶³ Adolfo Salazar, *História da dança e do ballet*, Artis, Lisboa, 1949, pp. 206-297

⁶⁴ Revolução surgida em virtude não só da insatisfação popular com a autocracia czarista mas igualmente com a participação do país na Primeira Guerra Mundial, culminando na Revolução Bolchevista de Outubro

em solo russo. Com a implantação da política bolchevista, o lugar do bailado seria reconfigurado e realinhado sob os auspícios do proletariado e do Partido, facto que se distanciava largamente do cenário vivido pela companhia na Europa ocidental onde passara a residir. Durante o breve governo de Kerensky⁶⁵, alguns elementos do *Mundo da Arte* foram convidados para posições na cultura, em especial Alexandre Benois. Diaghilev foi igualmente sondado para Ministro da Cultura⁶⁶ mas a ambiguidade das suas relações com o novo regime, e a não obediência a instruções formais, inviabilizaria a concretização de tal propósito. A associação da dança e do poder nunca viria a ser caracterizada – nem mesmo na primeira fase dos Ballets Russes – por uma obediência a instruções formais, ao contrário do que viria a acontecer nos teatros russos sob a égide de Estaline como adiante se verá.

Reforçando-se assim o paradoxo de ter a trupe diaghileviana sido um acontecimento parisiense, europeu e americano que jamais pisou os palcos russos, é importante não esquecer que todos os bailarinos fundadores da companhia saíram dos Teatros Imperiais, e que a comitiva que a envolvia era de início exclusivamente russa. Por isso mesmo, não se deve tentar avaliar os seus objectivos através de um ponto de vista apenas ocidental; o próprio Diaghilev referiu-se a este legado russo como sendo “o nacionalismo inconsciente do sangue”⁶⁷. Deste modo se entende que, quando em 1916 perguntaram ao empresário onde os Ballets Russes tinham ido buscar a sua fonte de inspiração, ele tenha respondido: “À arte popular e depois construímos sobre esse princípio”⁶⁸. O que ele queria dizer era que o seu grupo havia sido estruturado sob a égide do teatro imperial russo, que, juntamente com elementos folclórico-exóticos, constituía a identidade aglutinadora da alma nacional. É claro que todo esse reportório foi depois usado como uma espécie de “propaganda” externa de uma Rússia czarista que se

de 1917. A primeira revolta, em Março desse ano, obrigara o último czar – Nicolau II – a abdicar para o governo provisório de Alexander Kerensky. Num segundo tempo, e no mesmo ano, a Revolução de Outubro definiria o caminho da U.R.S.S. para os setenta anos seguintes.

⁶⁵ Alexander Kerensky (1881-1970) formou o Governo Provisório Russo em Petrogrado (ex-S. Petersburgo, assim rebaptizada a partir de 1914 e de novo em 1924, com o nome de Leningrado. Em 1991, retomaria o nome inicial de S. Petersburgo) e que duraria de Julho a Outubro de 1917. Após a Revolução de Outubro e o assalto ao Palácio de Inverno por bolcheviques, emigrou para a Europa ocidental, vivendo nos Estados Unidos a partir de 1940.

⁶⁶ Ver José Sasportes, “Una guerra, una rivoluzione, due avanguardie”, Daniela Ricci, Patrizia Veroli, *Obra Cit.*, p. 121 e José Sasportes, “Ballets Russes, Uma guerra, uma revolução, duas vanguardas”, *A Quinta Musa, Imagens da história da dança*, Bizâncio, Lisboa, 2012, p. 191

⁶⁷ Citado por Arnold L. Haskell, *Ballet Russe, The Age of Diaghilev*, Pageant of History, London, 1968, p. 26

⁶⁸ Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1984, p. 300

extinguiria em 1917. Neste ponto, importa salientar que, quando Berlim e depois Paris se tornaram nas capitais preferidas dos emigrantes russos nos finais do decénio de 1920, “artistas como Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Alexandre Benois, Léon Bakst, Igor Stravinsky e Serguei Prokofiev e demais exilados, criaram a sua própria versão mítica do estilo de vida russo antes de 1917, que nunca terá existido da forma como a convocaram (...) Isso era compreensível, porque depois do caos e da destruição do período revolucionário, necessitavam de um pouco de ordem”⁶⁹. Deste modo, e após a rejeição e o abandono da Rússia bolchevista, a nostalgia havia levado à necessidade de apelar a uma pátria conservadora de valores seculares suficientemente sólidos, nos quais todos se reviam, ajudando a redefinir a sua própria identidade. Esta inflexão saudosista, por uma Rússia que se extinguiu em 1917, ajuda a perceber o porquê do sucesso no acolhimento do público ocidental aos Ballets Russes, ele próprio parte exilada de uma nação que deixara de existir e que revia, nas apresentações da companhia russa, a recordação de um certo tempo-pedra que lhes devolvia uma parte do passado, perdida para sempre⁷⁰.

Depois de, na década de 1910, se assistir a uma preponderância de criações modernas de forte influência ocidental (como *Parade*), os anos 20 trariam um regresso do grupo de Diaghilev a uma estilização na melhor tradição de S. Petersburgo. Disso é exemplo o ballet *Pulcinella* (1920), reavivando-se outros como *Sleeping Princess* (de 1890 e reposta em 1921 para o grupo de Diaghilev). Estes seus “regressos” pontuais a uma Rússia desaparecida, permitiram a continuação de uma certa ligação da trupe às suas raízes, constituindo uma espécie de “embaixada” de renascença da grande alma russa, que tanto seduzia o público europeu ocidental.

Ao longo dos seus vinte anos, a companhia atravessaria várias fases de evolução: num primeiro tempo (de 1909 a 1914), os Ballets Russes construíram obras coreográficas de influência romântica (como *Les Sylphides* (1909), *Giselle* (1910), *Le Lac des cygnes* (1911) e *Sleeping Princess* (1921)), bem como inflitiram na tradição folclórica russa que reproduzia uma certa atmosfera exótica como se denota em *L’Oiseau de feu* (1910) e *Petrouchka* (1911), mergulhando numa ascendência orientalizante de que são exemplos

⁶⁹ Orlando Figes, *Natasha’s Dance, a cultural history of Russia*, Picador, New York, 2002, pp. 538-560

⁷⁰ A vaga de emigrantes que confluíram para Paris reforçou um aspecto essencial da imagem cultural russa no Oeste, permitindo uma apreciação renovada do carácter europeu da cultura eslava, manifestando-se posteriormente através de uma orientação neoclássica por parte de vários artistas como Stravinsky, Prokofiev e dos próprios Ballets Russes.

Cléopâtre (1909), *Shéhérazade*, *Les Orientales* (1910) e *Le Dieu Bleu* (1912). Num segundo tempo (1914-1923), a trupe reproduziria as conquistas das vanguardas europeias, e de que são exemplos *Parade* (1917) – nitidamente cubista; *Le Pas d'acier* (1927) – sem dúvida construtivista e *Le Bal* (1929) que apresenta figurinos que ecoam mistérios surrealistas; e, finalmente, numa terceira fase (1924-1929), a companhia revisitaria nalgumas obras a fórmula “clássica”, como em *Apollon Musagète* (1928).

A grande parada artística dos Ballets Russes chegaria ao fim no Verão de 1929: em vésperas da grande crise económica mundial e prelúdio de novas diásporas, Diaghilev morreria na sua adorada Veneza; a companhia não iria resistir à morte do empresário e os seus artistas seguiriam o seu próprio caminho, não deixando, porém, de continuar a influenciar a arte do seu tempo.

2.2. Derivações plásticas diaghilevianas

Se o conceito de base das artes plásticas e da dança é coincidente em determinados parâmetros – espaço, tempo, corpo, movimento, gesto, o papel do espectador, as modificações do ponto de vista, o registo de uma forma e de um conteúdo, a escrita de uma linguagem pessoal –, cada um configura-se no seu universo próprio, uma vez que a dança, efémera, se opõe às artes visuais no sentido de estas últimas serem obras perenes e palpáveis, que se mantêm como objectos inanimados de contemplação. Em geral, o princípio das artes plásticas é o de construir um corpo, uma obra, distinta do corpo do artista, ainda que esta possa ser a sua projecção, enquanto na dança, e apesar de haver uma distinção clara entre intérprete e criador, o corpo do bailarino faz parte da obra da sua arte. Talvez por isso alguns autores contemporâneos, tais como Pascale Goudin, referem que “desde o século XX que as fronteiras entre as duas artes se esfumaram e actualmente uma parte da criação plástica – como é o caso das performances – constituem processos produzidos no instante e não objectos finais contemplados para a eternidade”⁷¹.

Em relação à dança, a sua ligação com as artes visuais acentuou-se com o campo de exploração aberto pelos Ballets Russes. Como visto anteriormente, o projecto diaghileviano foi arquitectado – não por profissionais do bailado – mas sim por um conjunto de estetas e artistas plásticos para quem, e na análise de Paulo Ferreira de Castro, “a essência do espectáculo decorria em primeira instância, de uma visão pictórica”⁷². Isso significou que o tema deixara de ser o mais importante, uma vez que o que se tornara essencial era o “tom”, o tratamento plástico e estético que se dava à obra balética. Para isso, Diaghilev rodeou-se de todo um vasto conjunto de indivíduos que em diversos campos trabalharam para o seu objectivo comum. Coreógrafos, compositores, figurinistas, cenógrafos, libretistas e outros, reuniram-se num mesmo propósito, tornando os Ballets Russes no grande desfile artístico do século XX. Se, a nível coreográfico, a companhia revelou um conjunto de coreógrafos que produziu uma arte segundo novos pressupostos (como Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska, Balanchine e Lifar), a nível musical, um rol de autores compuseram de propósito para os seus bailados, como foi o caso de Stravinsky, Ravel, Debussy, Satie, Falla, Milhaud e Prokofiev.

⁷¹ Ver Pascale Goudin, *Arts Visuels & Danse*, CRDP de Poitou-Charentes, Paris, 2008, p. 4

⁷² Paulo Ferreira de Castro, *Obra Cit.*, p. 152

Como já referido, a produção de cenários, figurinos, cortinas e acessórios era habitualmente entregue a pintores de cena e figurinistas profissionais, que se cingiram a um conjunto de convenções, traduzindo-se muitas vezes numa incoerência entre os elementos de cada bailado e o seu suporte cénico. Porém, Diaghilev, ao converter as várias componentes do bailado sob uma mesma assinatura, permitiu criar uma coerência artística de grande eficácia visual. Isso significou que se abarcou uma gama de elementos criativos que converteram o espaço da dança num lugar privilegiado para uma criação artística autónoma; daí a afirmação de Guillermo de Osma de que “foi a partir dos Ballets Russes, que a cenografia teatral se converteu numa criação independente, numa forma de arte autónoma”⁷³.

Diaghilev começou por recrutar os seus amigos – Alexandre Benois e Léon Bakst – para delinearem o projecto das suas *Saisons Russes*, quer a nível de cenários, quer a nível de figurinos. Graças a eles, o pintor teve no teatro um papel activo através de uma interpretação mais pessoal e livre da dimensão teatral, destacando assim os próprios bailados. A Alexandre Benois encomendou os cenários e/ou os figurinos para *Le Pavillon d'Armide* e *Les Sylphides* (ambas de 1909), *Giselle* (1910) e *Petrouchka* (1911); Léon Bakst foi encarregue dos cenários e/ou figurinos para *Cléopâtre* (1909), *Le Carnaval*, *L'Oiseau de feu*⁷⁴ e *Shéhérazade* (todos de 1910), *Le Spectre de la rose* e *Narcisse* (ambos de 1911), *Le Dieu Bleu*, *Thamar*, *Daphnis et Chloe* e *L'après-midi d'un faune* (todos de 1912), *Jeux* (1913), *La Légende de Joseph* e *Les Papillons* (ambos de 1914), *Le donne di buon umore* (1917) e, finalmente, *Sleeping Princess* (1921). Benois e Bakst partilhavam ainda os figurinos de *Le Festin*, de 1909, que tinha cenários de Konstantin Korovin (1861-1939), ainda que outros compatriotas seus se lhe juntassem ao longo dos anos futuros, em colaborações casuais. É o caso de Nicolas Roerich (1874-1947), que criou cenários e figurinos para *Les Danses du Princip Igor* (1909) e *Le Sacre du Printemps* (1913), enquanto Natalia Goncharova se ocupou de *Le Coq d'or* (1914), *Les Noces* (1923) e *Contes des fées* (1925). Mikhail Larionov (1881-1964) teve a seu cargo *Soleil de Nuit* (1915), *Kikimora* (1916), *Contes Russes* (1917), *Le Bouffon* (ou *Chout* de 1921) e *Le Renard* (1922). Por sua vez, Alexander Golovine (1863-1930) foi o autor dos cenários de *L'Oiseau de feu* (1910), *Le Lac des Cygnes* (1911) e Konstantin Korovin do ballet *Les Orientales* (1910). Boris Anisfeld (1879-1973) projectou *Sadko* (1911) e Serge

⁷³ Guillermo de Osma, *Obra Cit*, p. 47

⁷⁴ Em *L'Oiseau de feu* Léon Bakst criaria apenas os figurinos de Tamara Karsavina e Michel Fokine.

Soudeikine (1882-1946) *La Tragédie de Salomé* (1913); Mstislav Dobujinsky (1875-1957) traçou o cenário de *Les Papillons* (1914) e *Midas* (1914), enquanto Georgi Yakulov (1884-1928), executou os cenários para *Le Pas d'acier* (de 1927), Pavel Tchelitchev (1898-1957) para *Ode* (1928), cabendo a Naum Gabo as construções arquitectónicas e escultóricas para *La Chatte* (de 1927).

Esta profícua colaboração com os artistas russos havia de se alargar em pouco tempo, primeiro a artistas franceses e depois a muitos outros. Na perspectiva de Brigitte Léal, “Diaghilev sempre preocupado em antecipar os gostos do público e suspeitando que após a Guerra, os encantos da Rússia lendária, do fabuloso Oriente e do exotismo sarapintado não resistiriam, voltou-se para novas fontes e para outros colaboradores”⁷⁵. Já na óptica de Frank Claustrat, Diaghilev encontrou esses novos princípios “nas pesquisas vanguardistas parisienses que constituíram uma renovada fonte de inspiração para os russos”⁷⁶. De todas as colaborações de Diaghilev com os artistas de vanguarda, a colaboração com Picasso revestiu-se de contornos próprios. Na opinião ainda de Brigitte Léal, “Diaghilev considerava Picasso como o único artista capaz de concretizar o seu sonho de *Gesamtkunstwerk* wagneriana; aqui o pintor não era só decorador, mas sim a cavilha mestra de todo o espectáculo, responsável dos cenários e figurinos, incluindo os acessórios”⁷⁷. *Parade* foi a primeira criação e, na perspectiva de Frank Claustrat, “objecto de experimentação total sem obrigações de estilo ou sujeito”⁷⁸. Em 1919, o mesmo Picasso criaria *Le Tricorne*: de novo um bailado em um acto, onde cenários, figurinos e cortina faziam parte integrante da coreografia. O espanhol seria ainda o decorador de *Pulcinella* (1920), *Cuadro Flamenco* (1921), *Le Train Bleu* (em 1924) e *Mercure* (1927). Estendendo a sua colaboração com os Ballets Russes quase até ao seu desfecho, a parceria de Picasso com a empresa de Diaghilev foi uma das mais prolongadas (de 1917 a 1927). Como escreve José Sasportes, “esta entrada de Picasso no mundo do bailado marcou o reencontro da dança com a pintura e foi o sinal de abertura que tornou possível a Diaghilev convidar sucessivamente Juan Gris, Georges Henri Rouault (1871-1958), Max Ernst, Joan Miró, e Giorgio De Chirico, entre outros”⁷⁹. Colaboraram igualmente nos Ballets Russes, outros espanhóis: José-Maria Sert (1874-1945) contribuiria para *La Légende de*

⁷⁵ Brigitte Léal, *Picasso, o chapéu de três bicos*, FCG, Lisboa, 1993, p. 21

⁷⁶ Frank Claustrat, *Les Ballets Russes*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Paris 2009, p. 151

⁷⁷ Brigitte Léal, *Obra Cit.*, p. 25

⁷⁸ Frank Claustrat, *Obra Cit.*, p. 151

⁷⁹ José Sasportes, *Picasso, o chapéu de três bicos*, FCG, Lisboa, 1993, p. 7

Joseph (1914), *Las Meninas* (1916) e *La Asrtuzie Femminili* (1920). A Juan Gris (1887-1927) seria delegada a cortina, os cenários e os figurinos de *Les Tentations de la bergère* (1924) e *Les Dieux mendiants* (1928) e a Pere Pruna (1904-1977) a cenografia e o guarda-roupa para *Les Matelots* (1925), *La Pastoral* (1926) e *The Triumph of Neptune* (1926). Quanto a Joan Miró, o espanhol executaria os cenários para a primeira parte do bailado *Romeu e Julieta* (1926).

Também os franceses viriam a colaborar amiúde com Diaghilev: Robert Delaunay (1885-1941) viria a encarregar-se dos cenários para a peça *Cléopâtre* (em 1919)⁸⁰; a André Derain (1880-1954) seria confiada a cenografia de *La Boutique Fantasque* (1919); a Henri Matisse, *Le Chant du Rossignol* (1920); a Georges Braque, *Les Fâcheux* (de 1924) e *Zephyr and Flora* (1925); a Coco Chanel (1883-1971) a assinatura dos figurinos de *Le Train Bleu* (1924) e a André Bauchant (1873-1958) a criação cenográfica e de figurinos para *Apollon Musagète* (1928).

Esporadicamente, a colaboração entre os artistas plásticos e a companhia de Diaghilev alargou-se a outros criadores: Robert Edmond Jones (1887-1954) em *Till Eulenspiegel* (1916); Giacomo Balla (1871-1958) com *Feu d'artifice* (1917); Maurice Utrillo (1883-1955) em *Barabau* (1925); Max Ernst com *Romeu e Julieta* (1926); De Chirico assinou os cenários e figurinos para *Le Bal* (1929) e Georges Rouault para *Le fils prodigue* (1929), a última obra coreográfica dos Ballets Russes, estreada a 21 de Maio de 1929, no Théâtre Sarah Bernhardt, em Paris.

Os adereços realizados por todos estes artistas constituíram um momento privilegiado de experimentação que configurou uma nova plasticidade, o que permitiu estabelecer um verdadeiro laboratório de modernidade. Esta aliança entre bailado moderno e a arte moderna forjada pelos Ballets Russes fez gravitar à sua volta numerosos outros artistas, intelectuais, críticos e colaboradores que contribuíram para a criação de libretos, desenhos de cena e todo um espólio artístico-literário transversal à trupe russa. André Gide (1869-1951), Jean Cocteau, Auguste Rodin (1840-1917), Odilon Redon (1840-1916), Marcel Proust (1871-1922), Jean-Louis Vaudoyer (1883-1963), Reynaldo Hahn (1874-1947), Gérard d'Houville (1875-1963), Jacques-Émile Blanche (1861-1942) e Robert Brussel (1874-1940), interessar-se-iam pelo trabalho de Diaghilev e

⁸⁰ Depois dos cenários originais criados por Bakst terem sido destruídos num fogo.

despertariam os meios literários e artísticos necessários ao acolhimento na cena artística internacional, criando obras inspiradas na companhia russa.

No que concerne a uma abordagem nacionalista, a empresa diaghileviana “foi dominada por um imperativo de exaltação artística do passado russo”⁸¹ e se nos debruçarmos sobre as obras produzidas pela companhia até ao início da Primeira Guerra Mundial, verificamos que a sua inspiração reside em duas vertentes: o exotismo e o nacionalismo, a última das quais interessa examinar na investigação proposta. As obras-primas gráficas e visuais, que se impuseram até ao início do conflito mundial de 1914, reflectiram uma preocupação patriótica que procurou destacar a Rússia antiga e o peso das suas tradições folclóricas e, por conseguinte, as primeiras apresentações dos Ballets Russes em Paris, incluíram essa ancestralidade coreográfica, em peças como *Danses du Prince Igor*, de 1909, com figurinos e tecidos étnicos do Uzbequistão, que Nicolas Roerich adquirira nos mercados de S. Petersburgo e que presta homenagem às danças das tribos das estepes russas. O turbilhão frenético duma tribo nómada do século XII, na margem do Mar Negro, convidou a plateia parisiense a descobrir o passado russo mais antigo e autêntico de que havia memória. Como iria referir Mme Bulton num artigo do *Figaro*, esta revelação “levou ao entusiasmo de toda a sala devido à sua memória de dança primitiva, uma dança fiel depositária da nossa longa e ignorada história, a dança sagrada”⁸². Ainda que *Danses du Prince Igor* não tenham mostrado mais do que uma abordagem periférica do passado russo, elas permitiram exhibir um certo tempo histórico, que viria a ser definitivamente consagrado com *Le Sacre du Printemps* (1913), como adiante veremos.

Antes, porém, ainda durante as primeiras temporadas russas, foram apresentadas outras obras de cunho nacionalista. *L’Oiseau de feu*, de 1910, constitui outro exemplo significativo desse registo patriótico. Se o bailado assenta num conteúdo baseado em contos russos tradicionais, ele serve-se do folclore nacional como forma de fazer passar a sua mensagem. Aliás, o próprio Diaghilev afirmaria que era necessário mostrar um bailado nacional tipicamente russo, para que as plateias europeias se dessem conta do

⁸¹ Philippe de Lustrac, “Exotisme et nationalisme: Les Ballets Russes et le Siam”, *Les Ballets Russes*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Paris 2009, p. 76

⁸² Citada por Valerian Svetlov “Siamskii Ballet”, *Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov Sezon 1900-1901*, Gelmersen, Saint-Petersbourg, pp. 293-298, no artigo de Philippe de Lustrac, *Obra Cit.*, p. 77

valor das tradições russas⁸³. Esta obra convoca ainda diversas referências ao folclore nacional numa estética que, como escreve Annie Suquet, “se mostra orientalizante no sentido de ressuscitar uma certa identidade asiática da Rússia”⁸⁴. *L’Oiseau de feu* inauguraria uma veia neo-nacionalista e neo-russa dos Ballets Russes, que viria depois a ser pisada com *Sadko*, *Thamar* e *Le Coq d’or*, tudo obras criadas longe da Rússia natal”. Acresce a esta revitalização folclorista a pantomina tradicional de uma feira russa em *Petrouchka*, e ainda o *divertissement*, apresentado logo em 1909 em *Le Festin*. Por seu lado, a cultura nacional ortodoxa seria exibida nos figurinos e cenários de *Le Coq d’or*, onde as danças camponesas e os figurinos étnicos de Natalia Goncharova colocariam em evidência a ancestralidade da cultura russa. A vivência rural aparece em *Contes Russes*, a influência da Bíblia em *Salomé*, *La Légende de Joseph* e *Le fils prodigue*; a literatura clássica em *Narcisse*, *Daphnis et Chloe*, *Midas* e *Apollon Musagète*. Os bailados que incorporam um tributo às nações onde foram dançados, como *Le Pavillon d’Armide* numa homenagem à França de Luís XIV, *Les Sylphides*, inspiradas no bailado romântico francês *La Sylphide* de 1832, os bailados italianos *Le donne di buon umore* e *Pulcinella* e as peças espanholas *Le Tricorne*, *Cuadro Flamenco* e *Las Meninas*.

Quanto a *Le Sacre du Printemps*, a obra coreografada por Vaslav Nijinsky (1889-1950) fez mais do que evocar os escravos das *Danses du Prince Igor* e mostrou-os. Os cenários e figurinos, igualmente concebidos por Nicolas Roerich (como no *Príncipe Igor*), são ainda mais notáveis no que concerne à reprodução do paganismo eslavo, uma vez que reflectem “as obsessões nacionalistas”⁸⁵ do processo histórico russo.

É importante referir que a exaltação de um certo nacionalismo eslavo se faria igualmente por uma via transversal, que se encontrava presente na inspiração dos artistas da companhia: a Índia de *Le Dieu Bleu*, derivada da apresentação do Ballet Real Siamese em 1900 em S. Petersburgo e do qual Bakst e Fokine se baseariam para criar *Les Orientales*; o xamanismo da Mongólia em *Le Sacre du Printemps*, do Cáucaso em *Thamar* e do oriente em *Cléopâtre* e *Shéhérazade*. Aliás, na análise de Annie Suquet, “Shéhérazade não invoca um oriente distante, mas territórios muçulmanos do sul da Rússia, limítrofes com a Turquia e o Irão, como a Geórgia, a Arménia e o Azerbaijão,

⁸³ Natalia Smirnova, *La Compagnie des Ballets Russes*, CNRS Éditions, Paris, 2009, p. 65, citada por Annie Suquet, *L’Éveil des modernités: Une histoire culturelle de la danse*, Centre National de la Danse, Pantin, 2012, p. 332

⁸⁴ Annie Suquet, *Obra Cit.*, p. 332

⁸⁵ Philippe de Lustrac, *Obra Cit.*, p. 80

uma vez que nestas culturas do Cáucaso, o espírito da arábia se encontrava bastante presente”⁸⁶. Influências transversais, portanto.

Este propósito inseriu-se no movimento de revitalização das artes nacionais e folclóricas que se vinham a impor desde o final do século XIX por toda Rússia. É que o entusiasmo pelo folclore russo surgiu numa altura em que se assistia a uma curiosidade pelas remotas áreas do imenso império russo, algumas recentemente colonizadas e ainda desconhecidas. A partir de 1890, a construção da linha ferroviária transiberiana tornaria acessíveis as partes mais orientais da extensa estepe russa, dando a conhecer a riqueza folclórica regional; e seria esta a causa de utilização dos diversos materiais etnográficos nacionais. Como muitos dos artistas russos da sua geração, Fokine era um entusiasta da viagem como meio para conhecer a grande diversidade da paisagem e da cultura do seu próprio país. Ainda enquanto estudante, Fokine partira à descoberta dos múltiplos rostos da Rússia: descobriria Moscovo, as planícies do Volga, as margens do mar Cáspio, as montanhas do Cáucaso, da Crimeia e a região de Kiev, berço de uma certa ancestralidade russa. Em todos os lugares visitados, o primeiro coreógrafo dos Ballets Russes interessar-se-ia pelos costumes locais, pelas lendas, bem como pelas danças e músicas indígenas. O seu empenho em abarcar um universo cultural mais vasto levá-lo-ia mesmo, em 1912, a passar diversas semanas no Cáucaso para aí observar e apreender as danças folclóricas da Geórgia, a fim de preparar o bailado *Thamar*, inspirado numa célebre rainha georgiana do final do século XII. Em última instância, a abertura de museus etnográficos e de arqueologia em Moscovo e S. Petersburgo deram a conhecer aos russos a sua própria nação, revelando um campesinato que fazia sobressair a sua importância identitária, o que constituiu um factor determinante para a plena aceitação da verdadeira e ancestral “alma russa”.

Ao vermos a obra dos Ballets Russes como um todo, constatamos que, após a revolução bolchevista, a trupe raramente olhou para trás na recuperação de um certo pendor nacionalista, e, quando o fizeram, limitaram-se a criar apontamentos nostálgicos que os ajudariam a aproximar-se das audiências emigradas do conflito de 1917.

Sublinhando um certo carácter propagandístico das primeiras obras dos Ballets Russes, verifica-se que o seu impacto, influência e legado ajudaram a sedimentar um certo *glamour* pela cultura russa, que veio a tornar-se numa moda que se arrastou por

⁸⁶ Annie Suquet, Obra Cit., p. 334

numerosas reposições, recriações e adaptações ao longo do século XX. Na realidade, foi graças a um misto de instinto, cultura e ousadia que Diaghilev promoveu a integração do bailado com as demais artes do século XX, cristalizando-se a ideia de que os Ballets Russes compreenderam e reflectiram os fenómenos da vida contemporânea, de um modo profundamente renovador. Assim sendo, todo o sucesso da companhia assentou num entusiasmo e numa inspiração criativa extraordinários, de um leque de artistas e de mecenas que concretizaram a ideia de “colorir” e animar a sua existência.

2.3. Da glória russa ao modelo mundialmente reproduzido

Os Ballets Russes constituíram na altura da sua estreia, um escarapate que fizera sobressair o virtuosismo da escola imperial, sem esquecer a influência exótico-folclórica de uma parte do seu reportório. Mas com a fixação da trupe na Europa ocidental, não tardou a que os artistas absorvessem as influências dos novos lugares onde se instalaram. Paris, Londres e Monte Carlo tornaram-se nas cidades-residência da companhia itinerante, locais a partir dos quais gizaram sucessivas digressões. Nesses primeiros anos de residência ocidental, o seu êxito viria a influenciar a criação de grupos russos fora da terra natal; efectivamente, durante as décadas de 1910 e 1920, o Chauve-Souris de Nikita Balieff, o Ballet de Anna Pavlova, o Ballet Imperial Russo de Maria Rutkowska, o Ballet Leonidoff, a companhia de Ida Rubinstein, entre muitas outras, estruturam-se a partir do modelo diaghileviano, que depois viria a inspirar e a ser reproduzido pela Europa com a criação de companhias nacionais e grupos independentes, como foi o caso dos Ballets Suédois⁸⁷ que constituíram, para muitos, “um prolongamento estético dos Ballets Russes”⁸⁸.

Foi com o seu fim que os Ballets Russes se tornariam o paradigma na organização de companhias nacionais europeias e americanas, determinando o início de uma outra época. Se já durante a existência da trupe de Diaghilev alguns artistas haviam saído, instalando-se na Europa e criando os seus próprios grupos, com a morte do seu director, e com a consequente desagregação do projecto russo, alguns dos seus colaboradores foram convidados a estruturar e a integrar projectos alternativos, disseminando o modelo diaghileviano.

Em 1932, e apenas três anos sobre a morte de Diaghilev, surgem os Ballets Russes de Monte Carlo, tendo à frente René Blum (1889-1947), Colonel de Basil (1880-1951) e Serge Grigoriev (1883-1968), respectivamente director, director artístico e *regisseur*. Sob

⁸⁷ Os Ballets Suédois (1920-1925) foram criados sob a direcção de Rolf de Maré e tentaram oferecer ao público uma inovadora riqueza de reportório. Trabalhando com libretistas como Paul Claudel (1868-1955), Luigi Pirandello (1867-1936), Jean Cocteau (1889-1963), e compositores como Darius Milhaud (1892-1974) e Erik Satie (1866-1925), com cenários e figurinos desenhados por Giorgio De Chirico (1888-1978), Paul Colin (1892-1985), Pierre Bonnard (1867-1947) e, sobretudo, Fernand Léger (1881-1955), os Ballets Suédois ajudaram a abrir caminho para outras possibilidades de se pensar a dança. Sob o impulso do coreógrafo Jean Börlin (1893-1930) constituíram um verdadeiro escarapate da época, que, ao cruzar performance, dança e filme, arriscou uma justaposição de diferentes formas que produziu um reportório por vezes de vanguarda. Sobre este assunto, ver *Cinquantenaire des Ballets Suédois 1920-1925*, Collections du Musée de la Danse de Stockholm, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1971

⁸⁸ Eliana Caminada, *História da Dança*, Sprint, Rio de Janeiro, 1999, p. 200

a direcção coreográfica de Balanchine (1904-1983)⁸⁹, a recém-criada companhia foi buscar alguns dos elementos disponíveis aos extintos Ballets Russes – como ilustra o caso de Tatiana Chamié (1905-1953), Alexandra Danilova (1903-1997) e Lubov Tchernicheva (1890-1976) –, que vieram a formar um grupo heterogéneo e que durou até 1935. Inúmeras digressões marcaram os seus primeiros tempos, mas em 1935 graves desentendimentos dividiram-na ao meio: surgiriam, por um lado, os Ballets Russes de Monte Carlo, de René Blum (entre 1938-1963)⁹⁰ e, por outro, os Ballets Russes du Colonel de Basil (1935-1939), que fariam nascer o Original Ballet Russe (entre 1939-1948 e 1951-1952). Esse Original Ballet Russe passaria os anos da Segunda Guerra Mundial em viagens pela América Latina, com decisiva influência no desenvolvimento da dança e do bailado no Novo Mundo. Alguns dos bailarinos em fim de carreira, que se fixaram na América, abriram escolas que conviveriam a par com as que promoviam a dança moderna americana.

Em França ficaria Serge Lifar, que viria a tornar-se director do Ballet da Ópera de Paris, mas a vitalidade do bailado francês sobreviveria também à conta dos estúdios russos que, entretanto, tinham aberto; é o caso dos de Olga Preobrajenska (1871-1962), Lubov Egorova (1880-1972) e Mathilde Kschessinska, bailarinas que se haviam fixado em Paris, consagrando-se ao ensino da dança.

Em Inglaterra ficariam a residir Tamara Karsavina (1885-1979), Anton Dolin (1904-1983), Alicia Markova (1910-2004), Enrico Cecchetti (1850-1928), Stanislas Idzikovsky (1894-1977), Lydia Lopukova (1891-1981), Marie Rambert (1888-1982) e Ninette de Valois (1898-2001), que ajudariam a fundar o bailado nacional⁹¹.

Idêntico cenário desenhou-se um pouco por todo o mundo, sem grandes alterações. Daí, e como escrevera Arnold Haskell, “em 1938, o bailado significava bailado russo e qualquer outra procedência precisava de consideráveis explicações e de uma certa dose de desculpas”⁹².

⁸⁹ Balanchine permaneceria pouco tempo à frente dos Ballets Russes de Monte Carlo, tendo sido substituído por Massine.

⁹⁰ Em 1942, com a morte de René Blum, a companhia emigraria definitivamente para os E.U.A.

⁹¹ Seria esta última, Ninette de Valois, que impulsionaria a criação da Sadler’s Wells, companhia nacional inglesa sob inspiração diaghileviana.

⁹² Afirmação que consta no prefácio à nova edição de 1955 do seu livro *Ballet*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1960, p. 9

Quanto à Rússia, a aventura da dança teve cores muito particulares: depois da emigração pós-revolução de 1917, poucos foram os bailarinos/coreógrafos que decidiram regressar e fixar-se no seu país natal. Uma vez habituados às condições de vida do Ocidente – que os reconheceu como estrelas máximas de uma arte de eleição – dificilmente estiveram dispostos a regressar à Rússia, agora bolchevista e, consequentemente, descrente no valor das elites anexas à Escola Imperial que os formara. Catherine Geltzer (1876-1962) seria das poucas bailarinas saídas dos Ballets Russes a aí prosseguir carreira.

Os E.U.A. iriam acolher, a partir da década de 1930, numerosos bailarinos da extinta companhia de Diaghilev, entre os quais Tatiana Chamié, em 1943, Alexandra Danilova, em 1957, Félia Doubrovskaya (1896-1981), em 1948, e que integraria o American Ballets New York, Vera Fokina (1886-1958), Tamara Geva (1908-1997), Leocadia Klementovitch (1892-1960), Alexandre Gavrilo (1892-1959) e Adolphe Bolm (1884-1951), que ajudaria, em 1933 a criar o San Francisco Ballet.

Para a Argentina iria o bailarino Boris Romanov (1891-1957), que viria a ser um dos artistas que ajudaram a estruturar o bailado na América do Sul.

Tal como os bailarinos, também os principais coreógrafos, dos dissolvidos Ballets Russes, oscilaram entre a Europa e a América, criando posteriormente as suas próprias companhias. Michel Fokine, que abandonara os Ballets Russes antes da sua extinção, deambulou entre Londres e a Europa até se decidir a abrir uma escola em Nova Iorque, em 1921. Massine seria outro dos coreógrafos que passearia entre o Velho Continente e o Novo Mundo. Nijinsky sucumbira à doença. A sua irmã, Bronislava Nijinska (1891-1972), seria convidada como coreógrafa de diversas companhias (Ballet de Paris, Ballet de Ida Rubinstein, Ópera Russa de Paris, Ballets Russes de Monte Carlo), até se fixar em Los Angeles, nos E.U.A., onde criaria a sua própria trupe. Balanchine, o último dos coreógrafos da aventura diaghilevina, que iniciara uma colaboração com os Ballets Russes de Monte Carlo de René Blum em 1932, abandonou-os logo no ano seguinte, em 1933, para se fixar em Londres, onde conheceu Lincoln Kirstein (1907-1996), partindo em seguida para os E.U.A., a fim de aí fundar a School of American Ballet, em 1934, escola esta que viria a dar origem ao New York City Ballet, em 1948.

Conclui-se assim que os artistas provenientes dos Ballets Russes ajudaram a disseminar as práticas baléticas apreendidas, não só no que concerne ao repertório, mas

principalmente no que se refere à natureza da própria dança, influenciando as plateias mundiais, de entre as quais se conta a portuguesa.

2.4. Ecos em Portugal

Quanto a Portugal, o cenário cultural-artístico encontrava-se a anos-luz do que se passava na Europa, uma vez que as forças que se destacavam na arte europeia só tardiamente ecoariam nos palcos lusitanos.

Não é, pois, de estranhar, que em Agosto de 1913 os Ballets Russes tenham passado por Portugal e pela Madeira, a caminho da primeira digressão transatlântica da companhia, pela América do Sul⁹³, sem que ninguém a isso se referisse. No paquete *Avon*, a trupe fez uma escala em Lisboa e outra no Funchal, mas dessa passagem apenas restam os testemunhos de Romola Nijinsky (1894-1978)⁹⁴ e de Bronislava Nijinska⁹⁵, que narram as visitas a Sintra e à ilha madeirense, respectivamente. Nenhum jornal nacional registou a ocorrência e não se sabe quem os terá recebido nas visitas que efectuaram.

No território nacional, os pálidos reflexos das movimentações das vanguardas europeias foram sentidos, sobretudo, à custa do esforço de um grupo de artistas que havia formado o *Orpheu* e a *Portugal Futurista*. Se tiveram, *grosso modo*, a sua vigência na cultura europeia no período entre as Grandes Guerras, “apenas o Futurismo foi entre nós vanguarda”⁹⁶ e, de todas as intervenções do grupo futurista, seria a de Almada Negreiros (1893-1970) a que mais inflectiria no bailado, como comprova a sua produção pictórica e coreográfica da altura.

Para se compreender o interesse de Almada pela dança e pelos Ballets Russes, é necessário referir a amizade e protecção de Helena de Vasconcellos e Sousa⁹⁷, “espectadora assídua dos Ballets Russes nas suas prolongadas estadas em Paris”⁹⁸. Organizando frequentes festas na sua residência do Palácio da Rosa, em Lisboa, estas contaram com a participação de um grupo de amadores lisboetas que apresentavam

⁹³ Foi nesta viagem, que Nijinsky se casou com Romola de Pulszky (1894-1978), em Buenos Aires, provocando a consequente ruptura e despedimento por parte de Diaghilev.

⁹⁴ Romola Nijinsky, *Nijinsky*, Livr. José Olympo, Rio Janeiro, 1940, pp.183-185

⁹⁵ Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, Duke University Press, USA, 1992, p. 478

⁹⁶ Osvaldo Manuel Silvestre, *A vanguarda na literatura portuguesa – O Futurismo*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990, p. 109

⁹⁷ De nome completo Helena Maria do Santíssimo Sacramento da Silveira de Vasconcellos e Sousa (1886-1968), condessa de Castelo Melhor.

⁹⁸ Vítor Pavão dos Santos, *O escapate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Almada Negreiros, Museu Nacional do Teatro, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1993, p. 10

apontamentos de dança: a 6 de Abril de 1915, Almada teria dançado o primeiro de alguns bailados por si criados⁹⁹ e, no ano seguinte, apresentaria, a 7 de Março de 1916, o programa *O Sonho da Princesa na Rosa*, numa “Festa Elegante”¹⁰⁰ aos quais se seguiriam *a Lenda d’Ines*¹⁰¹.

A atenção de Almada Negreiros, face à dança, tinha vindo igualmente a ser sustentada não só pela informação recolhida nos relatos dos seus amigos, regressados de Paris e Berlim (Amadeo, Santa-Rita, Eduardo Viana, Rui Coelho e Raul Lino), e pelas críticas saídas em publicações estrangeiras – nomeadamente na *Comœdie Illustrée*¹⁰² – que Almada lera entretanto. Completando este cenário, a correspondência trocada com Sonia (1885-1979) e Robert Delaunay¹⁰³ aumentara-lhe o interesse pela vinda dos russos. Numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, Almada explicou que se inflamou de tal maneira com a vinda da companhia russa a Lisboa, anunciada nos jornais a 13 de Outubro de 1917, que, no dia seguinte, escreveu um “Manifesto” – *Os Bailados Russos em Lisboa* – que diz ter sido mais tarde elogiado pelo próprio Diaghilev¹⁰⁴. Segundo Almada, o texto foi apenso ao primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*¹⁰⁵, apresentando-se como uma declaração pública que exprimia uma atitude e uma posição política e, principalmente, estetico-cultural. Nas suas palavras, a trupe de Diaghilev “é uma das mais belas étapes da civilização da Europa moderna que está na nossa terra!”¹⁰⁶ e é interessante referir pouco depois da datação do seu “Manifesto” (14 de Outubro de 1917), se tenha dado, na Rússia dos Ballets Russes, a Revolução de Outubro¹⁰⁷, e que o próprio Almada, que, obviamente sem saber dela, tenha publicado na mesma data do seu “Manifesto” um

⁹⁹ Supõe-se ter sido *O Sonho da Rosa*. Ver Vítor Pavão dos Santos, *Obra Cit.*, p. 11

¹⁰⁰ Título do artigo saído na *Ilustração Portuguesa* de 3.4.1916, p. 444

¹⁰¹ Anunciada pelo próprio Almada Negreiros numa nota apensa aos *Bailados Russos em Lisboa* e cuja leitura teve lugar no Palácio da Anadia no final de 1916, preparando-se a execução para o Inverno de 1917. Ver José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p. 38

¹⁰² Publicação fundada por Maurice de Brunhoff (1861-1937) em 1909, ano de estreia dos Ballets Russes em Paris.

¹⁰³ O casal Delaunay reataria amizade com os artistas portugueses que havia conhecido na capital francesa, Amadeo e Eduardo Viana, conhecendo, através destes, outros artistas (José Pacheco e Almada Negreiros) com quem trocaram ideias e projectos. Sobre o assunto ver *Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972 e Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981

¹⁰⁴ Ver José de Almada Negreiros, “Almada responde à carta de Rui Coelho”, *Diário de Lisboa* de 27.5.1925

¹⁰⁵ Apreendido pela polícia de Afonso Costa em Novembro de 1917

¹⁰⁶ Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, *Obra Cit.*, p. 36

¹⁰⁷ Segundo o calendário juliano em vigor na Rússia. Para o calendário ocidental corresponde o mês de Novembro.

artigo na *Ilustração Portuguesa*, intitulado *As Tempestades de Guerra*¹⁰⁸. Nele celebrava a própria acção de guerra e, em especial, o “Novo Homem” que iria sair dela, fazendo renascer um forte sentimento de fervor patriótico. Esta “coincidência” não é, pois, extemporânea, bem pelo contrário: ela revela uma sintonia ideológica com o Futurismo de Marinetti – que via na guerra uma espécie de purga dos males da sociedade – e manifesta a realidade vivida em Portugal com a recente entrada na Primeira Guerra Mundial, um ano antes¹⁰⁹.

Nos cabeçalhos dos jornais nacionais figuravam as acções dos Aliados, o dia-a-dia na frente de batalha, a viagem presidencial de Bernardino Machado (1851-1944) à Europa, as aparições de Fátima (13 Outubro) e a sopa dos pobres. E era nesse Portugal fragilizado, que começavam a tomar forma, e que desembocaria pouco depois o golpe de Sidónio Pais (1872-1918)¹¹⁰. Estas notícias partilhavam as páginas lado a lado com o anúncio da vinda dos “Bailados Russos” a Lisboa e que começaram a circular a 13 de Outubro de 1917: *República*, *Vanguarda*, *Diário Nacional*, *Dia*, *Portugal*, *Lucta*, *O Século*, *Manhã*, *Liberal* e *Diário de Noticias* publicavam entusiásticas linhas da chegada da companhia à capital.

Recebidos oito anos após a sua estreia parisiense, os seus principais elementos chegaram a Lisboa a 2 de Dezembro¹¹¹, em vésperas do golpe militar, que os obrigou a adiar o primeiro espectáculo para 13 de Dezembro. A temporada nacional que começara com grandes esperanças foi protelada devido à revolução sidonista; mas quando finalmente estreou, deu a conhecer ao público e à crítica lisboeta todo um universo artístico: um corpo de baile brilhante, cenários e figurinos de grande beleza e dimensão, que integravam bailados amplamente consagrados nos palcos europeus.

¹⁰⁸ *Ilustração Portuguesa* de 15.10.1917, pp. 304-305

¹⁰⁹ A entrada oficial de Portugal na Primeira Guerra Mundial efectivou-se no dia 9 de Março de 1916, em consequência da declaração de guerra da Alemanha a Portugal. Era uma resposta à requisição dos navios mercantes alemães, ancorados em portos portugueses desde que se iniciara o conflito, e requisitados pelo governo da República, que tinha preparado juridicamente o acto com a publicação dos decretos 2229 e 2236.

¹¹⁰ Golpe militar levado a cabo por Sidónio Pais a 5 de Dezembro de 1917, em Lisboa. A 9 de Dezembro, a capital regressou à normalidade, nomeando-se uma junta revolucionária e decretando-se a prisão de Afonso Costa. No dia seguinte, 10 Dezembro, assistiu-se à dissolução do Congresso. A 12 de Dezembro dá-se a destituição do Presidente da República e a 16 Dezembro Bernardino Machado partiu para o exílio, em Paris.

¹¹¹ Conforme jornais: *Lucta*, *Portugal*, *Monarquia*, *O Século*, *República*, *Capital* e *Diário Nacional* de 3.12.1917

O facto de a sua estreia ter acontecido no Coliseu dos Recreios indica as condições em que se vivia na Lisboa do final de 1917. Como refere o *regisseur* da companhia russa, Serge Grigoriev, “o teatro onde teríamos de actuar em Lisboa era enorme e parecia um circo. Chamava-se mesmo Coliseu dos Recreios. Diaghilev logo mostrou o seu desagrado por ser obrigado a apresentar o seu grupo naquele local, que detestou, mas não existia outra sala disponível, já que o antigo teatro real (S. Carlos) estava fechado”¹¹². Se é verdade que o local não se parecia o mais adequado, não é menos certo que a trupe conseguiu apresentar-se no S. Carlos; porém, o encerramento prolongado da sala lisboeta¹¹³ em nada contribuiu para melhorar a apresentação da companhia diaghileviana. Também aí as condições se mostraram aquém das expectativas, como relata a bailarina Lydia Sokolova nas suas memórias: “O espaço encontrava-se tão sujo e degradado que quase arruinámos os nossos fatos e sapatilhas. Penso que essas actuações no Teatro Real tenham sido as piores que alguma vez demos: felizmente foram só duas”¹¹⁴. O próprio Sidónio Pais assistiu ao espectáculo como dá conta o testemunho de Carlota de Serpa Pinto nas suas *Cartas à prima, Crónicas de Lisboa*: “Em São Carlos as senhoras ensaiavam timidamente os vestidos da noite, e entreviam-se entre os ombros nus. No primeiro intervalo, Sidónio Pais entrou no camarote real – o da direita. Na sala houve um frémito de curiosidade”¹¹⁵.

Quanto às reacções do público, houve uma recepção diferenciada consoante os autores dos textos; se alguns críticos destacaram a afluência à sala do Coliseu, outros ressaltaram a ausência de uma cultura balética nacional; outros ainda não se inibiram de culpabilizar a própria trupe de Diaghilev. Do grupo dos entusiastas da plateia lisboeta fizeram parte o jornalista que escreveu na *Capital* de 14 de Dezembro de 1917, onde se lia que “a enorme enchente no Coliseu (...) consagrou definitivamente em Lisboa a célebre companhia dos bailes russos” e a *República* do mesmo dia afirmava que “a estreia dos russos constituiu um grande êxito como há muito outro igual não se registava em Portugal”. Diferentes opiniões parecem ter tido outros jornalistas quanto ao que se viu no Coliseu, culpando o público pela falta de um reconhecimento à altura da trupe russa. Como escreveu João Neiva, no *Liberal* de 26 de Dezembro de 1917, “Lisboa, mal

¹¹² S.L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Penguin Books, Great Britain, 1960, pp. 142-143

¹¹³ Desde 1910 havia reaberto apenas para algumas representações esporádicas.

¹¹⁴ Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev, the memoirs of Lydia Sokolova*, The Lively Arts, London, 1960, p. 116

¹¹⁵ Carlota de Serpa Pinto, *Cartas à prima, Crónicas de Lisboa*, Bertrand, Lisboa, 196-, pp. 15-17.

preparada, meio atarantada não entendeu os bailes russos. A falta de cultura artística indispensável ao apreço deste género de espectáculos, um grande frio pairava na sala (...). Entretanto a Lisboa elegante, a Lisboa que vive em francês, tinha tomado assinaturas e resistiu”. Também Armando Costa escreveria na *Crítica* de 31 Dezembro que “os bailados russos tiveram, entre nós, uma aceitação vulgar no grande público (...), mas exagerado seria querer que o grande público compreendesse e sentisse até, essa moderna e fenomenal maravilha de ouvir com os olhos”. O autor avançava ainda explicações que assentavam em certos condicionalismos de cultura e educação portuguesas que explicavam essas idiossincrasias. Numa vertente mais pessimista, alguns críticos extremaram as suas posições, culpabilizando a própria companhia russa pelo sucedido. Caetano Beirão escreveu no *Monarquia* de 2 de Janeiro de 1918: “O Coliseu encheu-se na primeira noite (...) mas que decepção! Tudo pesado, exótico, uniforme, sem originalidade e sem graça! Francamente os tais bailes russos eram uma borracheira! Houve piadas e o público desceu a escada furioso (...) e na segunda noite, o Coliseu, é claro, não tinha quase ninguém”. Certamente que as contingências da Guerra que assolava a Europa dificultavam a Diaghilev o estabelecimento de novos contratos, daí que tivesse aceitado trazer a sua companhia para uma capital onde as condições das salas e do público estavam longe do que o empresário se habituara pelo resto da Europa.

As reacções por parte da crítica, pouco especializada, também se mostraram longe da unanimidade, produzindo os mais díspares testemunhos. Uma entrevista realizada pela *República* a Diaghilev, a 14 de Dezembro de 1917, não foi além de uma superficialidade jornalística, fruto do pouco fulgor informativo que pautava a maioria dos críticos nacionais. Foi essa a opinião de Rodrigues Alves, no artigo que escreveu para a *Lucta*, de 17 de Dezembro de 1917 e onde se podia ler: “*O Sol da Noite* é uma fantasia de manicómio, indescritivelmente caricatural. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos (...) e nesta peça de baile o cenário não vale nada”. A ausência de uma crítica esclarecida foi evidenciada por João Neiva num artigo publicado no *Liberal* de 26 de Dezembro: “E pus-me a esperar que a crítica acesse – explicita e ela veio. Andou pelas gazetas... mas reproduzindo na maioria a desilusão do bom lojista, meu vizinho da plateia”. Manuel de Sousa Pinto, um dos poucos críticos esclarecidos, publicou na revista *Atlântida*¹¹⁶ artigos sólidos sobre as apresentações de Lisboa,

¹¹⁶ Manuel de Sousa Pinto, *Bailados Russos*, Edição da “Atlântida”, Imprensa Libanio da Silva, Lisboa 1918

ilustrados com desenhos de Almada Negreiros¹¹⁷. A 31 de Dezembro, o mesmo autor glorifica todo o universo diaghileviano (que lhe era familiar e que ele já conhecera de Paris), registando que, no público, “há quem entenda que o efeito produzido é o de ter havido ali um terramoto. Querem outros que a irregularidade do cenário reforce a impressão de teatro de fantoches que a viveza do bailado sugere às vezes. Seja como for, (...) temos de dominar a surpresa que à primeira vista provocam, para reconhecer, através do seu propositado exagero, o esforço reformador da companhia russa”. Subsistem outros depoimentos não menos incisivos. O pintor António Soares (1894-1978), nas suas impressões n’*O Século*, na edição da noite de 18 de Dezembro de 1917, escrevia nos seguintes moldes: “Os Bailados Russos são, para os artistas plásticos, grandes desenhos, cheios de expressão, de movimento e de cor, cuidadosamente postos na ordem de maravilhosa composição onde, a mais insignificante nota de cor, qualquer transparência luminosa é, sabiamente ponderada e, como nesta arte os recursos são numerosos, o que não se pode obter pintado, resolve-se, pondo lá um bailarino tão seguro dos seus movimentos como um pensador das suas ideias”.

As opiniões díspares entre a crítica e o público¹¹⁸, relativamente às apresentações dos Ballets Russes, não esconderam a importância da sua vinda, ainda que devam ter influenciado a escolha do repertório apresentado em Lisboa. Diaghilev certamente soubera antever o tradicionalismo e a falta de preparação do público português, daí que tenha optado por exhibir os bailados clássico-exóticos, excluindo as peças mais modernas, como *Parade*, estreada pouco antes, em Maio de 1917 em Paris, ou as peças revolucionárias coreografadas por Nijinsky como *L'après-midi d'un faune* (1912) e *Le Sacre du Printemps* (1913). No repertório apresentado em Lisboa – *Les Sylphides*, *Shéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *Danses du Prince Igor*, *Soleil de Nuit*, *Le Carnaval*, *Thamar*, *Les Papillons*, *Sadko*, *Cléopâtre*, *Le donne di buon umore*, *Le Festin* e *Narcisse* – reconhece-se uma escolha que prima por divulgar maioritariamente as suas obras clássicas e “orientalizantes”, reiterando a ideia que se queria fazer passar da trupe russa, que era a de uma companhia de bailado na melhor tradição da virtuosa Escola Imperial czarista. O repertório “classicizante”, prévia e confortavelmente aplaudido nos palcos da

¹¹⁷ *Shéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *Le Carnaval*, *Soleil de Nuit*.

¹¹⁸ Ver Maria João Castro, “Ballets Russes; a dança, o público e a crítica lisboeta”, *Lisboa e os Ballets Russes*, Blurb, S. Francisco, 2012, pp. 53-66

Europa, omitiu a ousadia das criações mais recentes, quer fossem elas coreografias mais arrojadas ou as composições musicais mais modernas.

O grupo, que tinha iniciado 1917 em plena actividade¹¹⁹, acabou por finalizar o ano na incerteza da sua sobrevivência. O facto de encontrar sérias dificuldades de firmamento de contratos circunscrevia-a a um futuro vago nesse início de 1918. Nos três meses que permaneceram em Lisboa, os Ballets Russes não deixaram de ensaiar o seu reportório, apesar do pouco proveito que daí retiraram, como relata Lydia Sokolova (1896-1974): “Os ensaios eram uma ilusão, uma vez que Massine tinha partido com Diaghilev, não se apresentando nada de novo para aprendermos (...) mas o nosso tempo não foi de todo perdido, pois aproveitámos para aprofundar conhecimentos de dança espanhola com Félix”¹²⁰.

Sem dinheiro e sem saber o seu futuro, o grupo sobreviveu em Lisboa, pouco se sabendo o que fez ou com quem conviveram os bailarinos russos. Resta o depoimento de Raul Lino (1879-1974) que os terá recebido em sua casa: “O meu interesse pelos espectáculos teatrais e baléticos cresceu por essa época com a revelação do Bailado Russo do Diaghilev no teatro do Ocidente em Berlim. (...) Mais tarde, quando a companhia veio a Lisboa, organizámos em nosso modesto terceiro andar uma demonstração de bailaricos portugueses e uma pequena exposição de trajos populares, numa tarde dedicada a Massine, à Lopukova e a outras figuras do Bailado Russo. Isso deu então bastante escândalo em Lisboa e foi tido como grande atrevimento nosso, pelos bons burgueses da cidade! Essas mesmas figuras hoje seriam aqui recebidas pelos próceres mais ricos, apenas”¹²¹.

A situação precária da trupe foi referida por alguns bailarinos que acharam a sua temporada em Lisboa “um fiasco”¹²² e os espectáculos “os piores apresentados numa capital”¹²³, não se falando deste período “sem tristeza, naquela que foi um das épocas

¹¹⁹ Tinham começado o ano em Itália, para depois estrear a nova temporada em Paris, seguindo-se a digressão pela América e por fim alguns espectáculos entre Madrid e Barcelona.

¹²⁰ Lydia Sokolova, *Obra Cit.*, p. 116

¹²¹ Sobre o assunto ver Catálogo de Raul Lino, *Exposição Retrospectiva*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 11. Em 1918, Raul Lino colaboraria, como arquitecto de cena, nos bailados de Helena de Castelo Melhor, no S. Carlos, juntamente com Almada Negreiros, José Pacheco (1885-1934), Rui Coelho (1889-1986), Reis Santos (1898-1967) e Cottinelli Telmo (1897-1948).

¹²² Léonide Massine, *My Life in Ballet*, Macmillan, London, 1968, p. 122

¹²³ Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1984, p. 341

mais desastrosas da vida da companhia”¹²⁴ mas fora o contrato possível numa Europa em Guerra e que lhes permitiu assegurar, ainda que temporariamente, a sua sobrevivência.

A 28 de Março os Ballets Russes deixaram finalmente Lisboa¹²⁵, seguindo a caminho de Espanha, onde Diaghilev arranjava mais uma digressão. Para trás deixaram três dos mais difíceis e infrutíferos meses da sua existência e só Lydia Sokolova regressaria poucos meses depois para buscar a sua filha¹²⁶. No livro de Richard Buckle *In Search of Diaghilev*, o autor publica uma carta de Diaghilev onde o director fala da hipótese de um regresso a Portugal, mas isso nunca viria a efectivar-se¹²⁷.

Depois da partida de Portugal e do regresso a Espanha, os Ballets Russes estabeleceram-se em Londres, e, em Novembro de 1918, com o armistício que colocou fim à Primeira Guerra Mundial, a trupe de Diaghilev relançar-se-ia de novo nos palcos europeus e americanos com o sucesso obtido no passado.

Da estada em Portugal, não houve tempo nem condições para que Diaghilev e Massine conhecessem o folclore português de modo a poderem criar bailados de inspiração nacional, como acontecera em Espanha. No país vizinho, Diaghilev e Massine juntaram-se aos artistas nacionais (nomeadamente a Manuel de Falla e a Picasso) e com eles encetaram uma colaboração proveitosa, da qual resultaram bailados únicos, de vertente marcadamente hispânica, como é o caso de *Las Meninas* (1916), *O Le Tricorne* (1919) e *Cuadro Flamenco* (1921). Como já Diaghilev havia feito na sua Rússia natal, onde retirara do folclore russo a matéria para as suas primeiras criações baléticas, o director da trupe russa não podia deixar de se sentir tentado a continuar essa experiência, inspirando-se, desta vez, no que tinha ao seu dispor: Espanha. Na leitura de Vicente García-Márquez, “não se tratava de copiar directamente o folclore mas sim de utilizá-lo como trampolim”¹²⁸, ainda que a ausência de uma inspiração efectiva no folclore português se tenha devido sobretudo à época da estada da companhia em solo nacional,

¹²⁴ Serge Lifar, *Serge de Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Editions du Rocher, Monaco, 1954, p. 18

¹²⁵ Serge Grigoriev, *Obra Cit.*, p. 145

¹²⁶ A bailarina deixara a sua filha Natasha doente ao cuidado da Sr.^a Abrantis, uma ama portuguesa. Ver Lydia Sokolova, *Obra Cit.*, p. 123

¹²⁷ Richard Buckle, *In searching of Diaghilev*, Sidgwick and Jackson, London, 1955, p. 43

¹²⁸ Vicente García-Márquez, *Picasso, o chapéu de três bicos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Encontros ACARTE 93, Lisboa, 1993, p. 13

acrescida da ausência de propostas artísticas e/ou financiamentos oficiais, ao contrário do que sucedera em Espanha.

Se alguma consequência houve da estada dos Ballets Russes em Lisboa ela circunscreveu-se a Almada Negreiros e ao diminuto grupo modernista. Assim, poucos dias decorridos sobre a partida do grupo de Lisboa, já o futurista português propunha um bailado. Estreado a 11 de Abril de 1918 no S. Carlos, o espectáculo foi concebido por alguns artistas portugueses sob a protecção de Helena de Castelo Melhor. Na opinião de Maria da Conceição de Mello Breyner (1904-?) – que participara em todos os pequenos apontamentos, prelúdios ou “brincadeiras”¹²⁹ baléticas – foi nas lembranças dos dias juvenis do Palácio da Rosa que Almada teve o atrevimento de apresentar o seu primeiro projecto de bailado em S. Carlos, no ano de 1918, mal os Ballets Russes tinham deixado Lisboa. À estreia, inteiramente preenchida com bailados portugueses¹³⁰, compareceu o próprio Sidónio Pais e o resultado traduziu-se num êxito que a *Ilustração Portuguesa*, de 13 Maio de 1918, destacou ao longo de três páginas¹³¹.

Perdurou a lenda de que durante a estadia forçada da companhia russa, em Lisboa, Almada teria dado a Diaghilev um argumento sobre a história de *Inês de Castro*, para que este o estudasse e fizesse um bailado sob a sua inspiração, bem como a ideia avançada por Vítor Pavão dos Santos de “que alguns colaboradores de Diaghilev teriam dado uma ajuda a Almada, falando-se de que até o próprio Massine (...) lhe teria dado alguns conselhos sobre as suas coreografias”¹³². Contudo, a prova de tais acções perdeu-se eventualmente no tempo, se é que alguma vez existiu.

A permanência dos Ballets Russes em Lisboa funcionou assim como uma “distracção”, onde os “modernos” puderam apreciar um universo plástico que se encontrava bastante distante da realidade portuguesa.

¹²⁹ Conhecida como Tatão, Maria da Conceição de Mello Breyner, em entrevista a Vítor Pavão dos Santos, *Obra Cit.*, p. 12

¹³⁰ *Bailado do Encantamento*, com cenários e figurinos de Raul Lino, e *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, com música de Rui Coelho, figurinos e dança de Almada.

¹³¹ Em Junho do mesmo ano, é apresentado no Teatro da Trindade, *O Jardim de Pierrette*, onde Almada voltou a desenhar o cenário e a coreografar o bailado de nítida influência de *Le Carnaval*. A sua última aventura coreográfica conhecida será *Sonho do Estatuário*, apresentada na Quinta das Laranjeiras de Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa. Ver Olga Rute Gomes dos Santos Agostinho, *Desenhos de dança, Almada Negreiros (1893-1970)*, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2004, p. 33

¹³² Vítor Pavão dos Santos, *Obra Cit.*, p. 24

A curto prazo, a companhia de Diaghilev permitiu os devaneios futuristas de Almada e dos seus companheiros; a médio prazo, foi na imagem deixada pela trupe russa que o teatro musical fez sobressair os primeiros bailarinos nacionais nos anos 20, por via do teatro de revista; a longo prazo – mais de vinte anos depois – a vanguarda russa haveria de servir de modelo rumo à criação do primeiro Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio ou os “Ballets Russes à portuguesa”.

Em Portugal, os ecos do grupo de Diaghilev poder-se-iam ter sedimentado caso se tivesse concretizado a sua segunda vinda a Portugal, como enunciado na carta de Diaghilev a Grigoriev, atrás referida; mas tal nunca se materializaria, e por isso as repercussões da vinda dos Ballets Russes a Lisboa tardaram mais de dois decénios para dar os seus frutos.

2.5. Do exotismo ao totalitarismo

A Europa do final dos Ballets Russes (de 1929) é a Europa do prenúncio da Grande Depressão dos anos 30 e da implantação dos regimes totalitários (à excepção da U.R.S.S. e da Itália), mas é igualmente a Europa que acolhe as danças exóticas – simultaneamente fetiche, sedução e evasão de um mundo inseguro e bárbaro.

Consequência directa da consagração de bailados como *Shéhérazade*, *Cléopâtre*, *Les Orientales* e *Le Dieu Bleu*, apresentados pelos Ballets Russes na década de 1910, a companhia de Diaghilev não foi seguramente a única a fazer avançar a arte de Terpsícore na direcção do exotismo, apesar de ter sido a mais mediática.

Indirectamente, os palcos das exposições internacionais, universais e coloniais promoveram o fenómeno das chamadas danças “exóticas”, que, vindas de um estrangeiro longínquo, ajudariam a abrir uma plataforma estética do movimento e do corpo, distinta da que existia na Europa de então. As exposições organizadas no início do século XX, constituíram os primeiros locais públicos de contacto cultural entre a população europeia e as populações oriundas de nações longínquas extra-europeias; os “indígenas”, que haviam sido recrutados nas colónias, representaram uma das atracções primordiais, reforçando a imagem da potência colonial no ideário da metrópole.

A Exposição Universal de Paris de 1889 foi a primeira onde participaram grupos de nativos das colónias¹³³, apresentando as suas danças exóticas na “Rua do Cairo”, onde se exibiu, pela primeira vez, a Dança do Ventre. A Exposição Universal de 1900 mostraria as danças do Ceilão, a dança indiana e a dança japonesa (com Sada Yacco) e a dança khmer, com o Ballet Real do Camboja. Mas foi principalmente, a exposição de 1931, denominada Exposição Colonial, que marcou o apogeu da época colonial e, consequentemente, do seu discurso cénico. Por outro lado, o público europeu tinha vindo gradualmente a criar uma certa apetência através da prolífera literatura orientalista, tão em moda nesses tempos. No processo de assimilação deste novo entretenimento, e numa primeira fase, os públicos do Velho Continente escandalizaram-se; numa segunda fase, a crescente curiosidade conduziu a uma gradual aceitação, que culminou numa terceira

¹³³ Entre outras são apresentadas danças javanesas, flamenco cigano, dança do ventre, dança africana. Sobre o assunto ver Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004

etapa, onde se assistiu ao aparecimento de uma vontade de experienciar esse mesmo universo exótico¹³⁴.

Depois de estas exposições encerrarem as suas portas, assistiu-se a um êxito das apresentações de novos tipos de dança, que levaram a que alguns bailarinos exóticos se fixassem no music-hall, nos night-clubs e no cabaret francês. Como escreve Anne Décoret-Ahiha, “estes espaços constituíram um formidável lugar de acolhimento a todas as espécies de experimentações artísticas e particularmente daquelas sobre o corpo e o movimento, fundado sob a absorção das práticas cénicas estrangeiras, sob a pesquisa incessante pela novidade”¹³⁵. Por conseguinte, as músicas e danças importadas, ora de uma América próspera, ora das colónias exóticas e distantes, atraíram para o divertimento grande parte do público parisiense, tendo o foxtrot, o tango, o charleston, o jazz, o merengue, o bolero, o flamenco, a dança africana, imbuído a sociedade na fúria de dançar.

A introdução desta nova linguagem cinética renovou o reportório das danças sociais, reformulando o gosto das plateias. Para que todo este cenário se concretizasse, em muito concorreram os “anos loucos” europeus da década de 1920, fruto do florescimento económico motivado pelo fim da Primeira Guerra Mundial. Aos benefícios da sociedade de consumo em expansão, associou-se a busca de prazer e da evasão intensificando-se a vida nocturna; era toda uma nova sensibilidade que se formava no seio da burguesia saída da Revolução Industrial. Dispondo de meios e de tempo para o lazer, a classe em ascensão foi o motor para que esta nova moda da dança exótica se tornasse, em pouco tempo, “a rainha incontestável” dos novos espaços, animando e dinamizando a cultura recreativa francesa¹³⁶. Era uma novidade introduzida pelo dinamismo moderno entreguerras, inserida nos libertinos modos de apreensão dos anos 20¹³⁷.

Utilizando retóricas semelhantes, o music-hall oferecia uma oportunidade de trabalho aos numerosos imigrantes – exilados russos da guerra bolchevista de 1917 e

¹³⁴ Trazida das colónias longínquas, multiplicavam-se as apresentações de danças marroquinas, argelinas, egípcias, africanas subsarianas, turcas, indianas, hindus, javanesas, japonesas, khmers, caribenhas, incas e algumas outras da América do Sul.

¹³⁵ Anne Décoret-Ahiha, *Obra Cit.*, p. 111

¹³⁶ No entanto, a sua forma, muitas vezes acrobática e fantasiosa, não se coadunava com o registo corporal ocidental e daí que elas rapidamente tenham perdido o seu carácter original, “adaptando-se” às convenções sociais e corporais vigentes na Europa de então. Isso significou que a aceitação da dança exótica, por parte da sociedade europeia ocidental, a obrigou a reformular-se dentro de uma estilização de movimentos que facilitava a sua apreensão.

¹³⁷ Ver Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2012

negros americanos e indochineses –, ainda que toda essa acção tenha, igualmente, incitado uma certa xenofobia e um racismo que fez com que a imprensa chegasse a insurgir-se “contra o tratamento favorável dos estrangeiros do music-hall”¹³⁸.

Os bailarinos gravitaram entre os cabarets onde faziam espectáculos e os salões de baile onde ensinavam a dançar. Prolongando a actividade como professores de dança, os estrangeiros redigiram numerosos manuais que completavam com aulas particulares, assistindo-se ao surgimento, em paralelo, de uma imprensa especializada e atenta, que foi atraída pelo inevitável exotismo que marcou as primeiras décadas de 1900.

O Orientalismo, que vinha do século XIX, ajudou a ampliar a vertente lúdica e “exótica” das danças recém-criadas, contribuindo para a alteração de atitude e mentalidade artística vigente. O Oriente criado pelo Ocidente ajudou assim a formular outros costumes e foi nessa vertente “ocidentalmente orientalista” que, no final do século XIX, variadíssimos pintores retrataram cenas da dança nas colónias ultramarinas do Velho Mundo, influenciando o imaginário do universo bailatório das metrópoles. As telas de Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860) *Bailarinas Albanesas* (1835), Théodore Chassériau (1819-1856) *Dança dos Lenços* (1849), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) *Dança da Espada* (1867) e *Dervixes Rodopiantes* (1895), Alfred Darjou (1832-1874) *Dança do Jarro*, Edouard Richter (1844-1913), *Bailarina Oriental* e Paul Louis Bouchard (1853-1937) *Almées* (1893), são apenas alguns dos exemplos da produtiva realização pictórica subordinada à temática da dança. Já no século XX esta influência orientalizante da pintura manter-se-ia nas telas de Jacques Majorelle (1886-1962) *Bailarina Marroquinas de Telouet*, Henri Matisse *Odalisca com Caixa Vermelha* (1927), Eugène Delacroix (1798-1863) *Mulheres da Argélia* (1834), Alvert Besnard *Estudo para uma Bailarina de Deli* (1910) ou mesmo nos figurinos de Léon Bakst *Shéhérazade* (1910), e de Konstantin Korovin e Léon Bakst em *Les Orientales* (1910).

Quer fosse por influência da pintura, quer fosse pelos espectáculos amplamente promovidos nas capitais europeias, a dança exótica tornou-se popular entre as plateias urbanas, tendo sido gradualmente adoptada como a nova expressão de uma pertença cultural e nacional que radicava os seus alicerces na relação da colónia e da metrópole; daí que não tenha constituído apenas um acto artístico mas também político. Este fenómeno coincidiu com a alteração dos contornos geopolíticos dos impérios coloniais

¹³⁸ *Paris Music-hall* 1º Outubro 1923, p. 15, citado por Anne Décoret-Ahiha, *Obra Cit.*, 2004.

européus: a emergência de desejos independentistas e de um crescente nacionalismo, que no futuro próximo provocaria a deslocação para as metrópoles de retornados que vinham engrossar os numerosos artistas parisienses, influenciando a cultura dominante. O que importa ressaltar é que o contraste entre formas e a confrontação de estilos enriqueceram o repertório dos próprios artistas europeus, vindo a provocar uma miscigenação conceptual e coreográfica, que não mais deixaria de reproduzir-se. Este facto singular, que despontou nas primeiras duas décadas de Novecentos, provocou uma nova linguagem de liberdade corporal que ajudaria a dança a superar a sua função de entretenimento. De entre a influência desses vocabulários coreográficos, contam-se os nomes das já referidas Ruth St. Denis, Loïe Fuller e Isadora Duncan, às quais se adicionam os de Mata Hari (1876-1917), Adorée Villany (1891-?), Cleo de Merode (1875-1966), Maud Allen (1873-1956), Josephine Baker (1906-1975), Sada Yacco (1871-1946), retirados de uma extensa lista¹³⁹. Doravante, estas artistas consagrariam largos esforços à criação de um repertório próprio e consistente que legitimasse a autenticidade das suas interpretações. Noutra perspectiva, esta abordagem reveladora de uma fonte original do movimento, segundo um imaginário primitivo, tornou possível incutir nessas apresentações uma função simbólica que muito agradava ao mundo industrial do início do século. Sob o efeito da civilização, há muito que o Ocidente perdera essa essência quase religiosa; e foi precisamente a pesquisa “espiritual” e simbólica, que alguns bailarinos ocidentais começaram a explorar, que lhes permitiu desenvolver vocabulários coreográficos distintos. Conferências foram organizadas para elucidar público e crítica; a muitas das representações sucederam-se palestras esclarecedoras da recente arte coreográfica. Artigos em revistas e capítulos consagrados às danças exóticas foram integrados nas obras gerais sobre dança e nos compêndios sobre o tema, emergindo todo um novo saber que, posteriormente, se estruturou em disciplina académica.

Se a característica dos anos 20 fora uma efervescência social, cultural e artística, própria do ambiente de pós-guerra que se vivia – não só na Europa como nos E.U.A. –, a dança exótica consolidou-se a par de um tempo que trazia uma configuração política inovadora: a dos regimes totalitários mas não é só nesse contexto que se insere esta investigação, uma vez que ela influenciou as danças nacionalistas subsequentes, contribuindo para transformar o cenário da dança ocidental.

¹³⁹ Para uma lista exaustiva ver Anne Décoret-Ahiha, *Obra Cit.*

Eixo e modelo mundialmente reproduzido, a companhia russa, juntamente com a proliferação das danças exóticas que inspirou, configuraram um novo ideário estético e artístico que os regimes totalitários, formados numa Europa entre Guerras, utilizaram como escaparate das artes, incrementando-a em diferentes direcções e a várias velocidades, conforme as suas políticas de propaganda. É desse universo que trata o capítulo seguinte.

3. A dança nacionalista e a sedução das massas

3.1. O bailado vermelho da U.R.S.S.

*A formação de um vasto exército de bailarinos
no seio da população é tão importante para o governo
quanto a formação de um exército de soldados para a defesa.*

Majorie Church

As políticas culturais dos regimes autoritários não foram as mesmas mas mostraram idênticas preocupações: da esquerda de Josef Estaline e de Mao Tse Tung (1893-1976), à direita de Benito Mussolini, Adolf Hitler, Francisco Franco ou António de Oliveira Salazar (1889-1970), as ditaduras europeias mostraram vectores comuns de acção, nomeadamente no que concerne às artes.

Na realidade, os regimes políticos totalitários foram muito influenciados pelo sistema de terror imposto pelos seus líderes, ainda que uma menor atenção tenha sido dada à atracção que exerceu nalguns milhões de pessoas, e às estratégias subtis que usou para persuadir e direccionar as massas. Na perspectiva de Boris Groys, em *Art Power*, “há uma negligência na atenção dada à arte politicamente motivada uma vez que foi produzida fora do padrão das condições do mercado da arte”¹⁴⁰. A exclusão subsequente por parte da História da Arte, devido a juízos meramente morais, aponta a arte totalitária como uma arte “pervertida” e “utópica”. Essa ideia parece-nos redutora, pois as obras de arte produzidas nos regimes autoritários europeus cumpriram uma função: quer se concorde ou não com ela, ajudou a definir a própria sociedade onde se inscreveu. Assim, e por um longo tempo, a arte oficial dos totalitarismos foi vista como um elemento estranho ao contexto da arte do século XX, e mesmo excluída da história artística. Muitas obras foram destruídas ou tornadas inacessíveis pelos regimes democráticos posteriores, e outras viram mesmo “desaparecer” o nome dos seus autores, enquanto algumas, materializadas em projectos grandiosos, nunca chegaram a ser realizadas mas, a nosso

¹⁴⁰ Sobre o assunto ver Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, London, 2008

ver, e como escreve Igor Golomstock, “na ontologia da cultura, as intenções não têm menos importância do que a sua realização”¹⁴¹.

A Europa ditatorial terá começado com a Revolução Russa de 1917 e com a consequente instauração de um regime único – bolchevista – que viu nas artes um veículo privilegiado para disseminar a nova ideologia. Para tal, o papel das vanguardas foi relevante, ainda que só numa fase inicial. As vanguardas europeias do início do século XX (cubismo, futurismo, abstraccionismo, construtivismo, suprematismo) encontram-se, de alguma forma, ligadas aos movimentos sociais, económicos e políticos que estiveram na génese dos regimes totalitários europeus. Isso significou que o seu aparecimento foi colateral à evolução do radicalismo político de direita (Alemanha, Itália, Espanha e Portugal), ou de esquerda (U.R.S.S. e China), que viria depois a institucionalizar-se na Europa entre Guerras.

Dessa forma, o triunfo dos totalitarismos europeus pretendeu edificar um “Homem Novo” num “Mundo Novo” que se desenvolveu ao longo de duas fases distintas: num primeiro tempo, os ditadores toleraram e até se serviram das vanguardas como expoente da mudança de paradigma que pretendiam construir, sendo esta “simpatia” facilmente explicável pela possibilidade de o regime recém-estabelecido simbolizar uma mudança radical na política artística. Numa fase posterior, e com a implantação do partido único, este alinhamento tendeu a retomar as directivas tradicionalistas, redireccionando-se os padrões artísticos de acordo com os interesses políticos, como Susan McClary sintetiza no seu estudo *Terminal Prestige: the case of avant-garde music composition*: “Ironicamente, uma vez a vanguarda institucionalizada, ela já não se identificava com a novidade, mas tornava-se numa fortaleza conservadora”¹⁴².

Logo após 1917, o regime soviético assumiu o monopólio das artes, convidando os artistas da vanguarda russa a participar, utilizando as suas obras como propaganda política. Como foi evidenciado na exposição “Vanguardas Russas”¹⁴³, e após a implantação do regime bolchevista, o governo mostrou-se disposto a tutelar uma arte modernista apoiada nas vanguardas: do cubismo, ao futurismo, passando pelo construtivismo, fauvismo e suprematismo, os “ismos” foram convocados a “mostrar” a

¹⁴¹ Igor Golomstock, Obra Cit., p. X

¹⁴² Susan McClary, “Terminal Prestige: the case of avant-garde music composition”, *Cultural Critique*, N.º 12, University of Minnesota Press, Minnesota, 1989, p. 67

¹⁴³ Patente no Centro Cultural de Cascais, durante o mês de Janeiro de 2013

faceta da nova sociedade proletária; de modo que muitas das criações dos artistas de vanguarda reflectiram as transformações não só operadas na arte mas em toda a estrutura social e política. As suas formulações experimentais implicaram um corte com as tradições conservadoras, permitindo construir um fio condutor sob um tecto ideológico que foi posto ao serviço da revolução do proletariado, ou seja, de soldados, dirigentes políticos e operários que passaram a constituir a parte essencial de uma iconografia que lhes conferiu um protagonismo quase absoluto. Nomes como Natalia Goncharova, Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Serguei Kozlovski (1885-1962), Liubov Popova (1889-1924), Vladímir Maiakóvski (1893-1930), Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Gustav Klutssis (1895-1938) e Valentina Kulagina (1902-1987) produziram filmes, cartazes, pintura, poemas e peças teatrais que assumiram as preocupações da nova sociedade bolchevista.

Este processo efectivou-se de uma maneira paradoxal: inicialmente, o regime deixou que a arte de vanguarda de Wassily Kandinsky, Kasimir Malevitch, Marc Chagall (1887-1985), Vladimir Tatlin (1885-1953), Naum Gabo (1890-1977) e El Lissitzky (1890-1941) fosse publicitada na U.R.S.S., mas, em breve, o governo de Vladimir Lenine (1870-1924) tratou de “reorientar” o seu trabalho, colocando-os ao serviço da unívoca propaganda e fazendo com que alguns decidissem emigrar para se manterem livres de normas governamentais. Este realinhamento pretendia criar uma política cultural que trouxesse literacia às massas, estruturando-se a partir de uma via de acesso tradicional e académica, de fácil e rápida assimilação. Esta dicotomia de produzir uma arte “avançada” (moderna) e, ao mesmo tempo, acessível ao povo (e de raiz tradicional e conservadora), contagiou, a longo prazo, as restantes políticas culturais e artísticas dos Estados totalitários europeus, que pretenderam, incansavelmente casar tradição e modernidade. O regime, num crescendo monopolista das artes e da cultura foi calando um certo pluralismo expressivo, reorientando a arte a uma só voz, facto que levou a que, numa fase posterior, muitos artistas abandonassem o país, contando-se entre eles Kandinsky e Chagall.

Importa referir, que a ligação entre arte e Estado que se verificou na nova sociedade soviética viria a constituir um modelo a partir do qual os futuros regimes totalitários europeus se inspirariam, como sintetizou Igor Golomstock na sua obra *Totalitarian Art*:

Cada Estado declarou que a arte, e a cultura no seu conjunto, era uma arma ideológica e um instrumento ao serviço do poder, cabendo-lhe (ao Estado) a

*aquisição do monopólio de toda a vida artística do país. Para tal havia que construir um aparelho exaustivo para controlar e dirigir a arte, escolhendo de entre a multiplicidade de movimentos artísticos existentes, um – o mais conservador – aquele que melhor responda às suas necessidades, declarando-o oficial e obrigatório. Por fim, o Estado declara guerra sem mercê a todos os estilos e movimentos não oficiais, decretando que eles são reaccionários e hostis à classe, à raça, ao povo, ao partido ou ao Estado, à humanidade, ao progresso social e político*¹⁴⁴.

No primeiro ano da revolução, Lenine tomou posição no que concerne às artes. Como refere Anatoly Lunacharsky, o seu Comissário para o Esclarecimento, “em 1918, Vladimir Ilitch chamou-me e disse-me que era preciso desenvolver a arte como meio de propaganda (...) pois a influência do Estado proletário sobre a arte é benéfica”¹⁴⁵. Lenine acreditava que a religião devia ser destruída e que, em seu lugar, a única substituição possível era a arte, mas uma arte que assumisse um papel utilitário e social, servindo assim as massas proletárias. O primeiro homem que colocaria esta política em prática seria Anatoly Lunacharsky, o chefe do Commissariado para o Esclarecimento – o *Narkompros* – órgão responsável pela cultura e educação soviéticas. Entre 1918 e 1929, o funcionário artístico principal de Lenine acreditou que uma revolução na sociedade tinha de ser concomitante com uma revolução na arte. Na sua opinião o comunismo deveria fornecer as directivas sobre as quais os cidadãos se pudessem identificar; esta noção acabou por converter a arte deste período numa arte fortemente politizada, a *agitprop*¹⁴⁶.

Em 1918, o *Narkompros* estabeleceu o Departamento de Belas Artes com o objectivo de resolver os problemas da metodologia da arte e da educação artística. Os novos artistas foram encorajados a alinhar os seus trabalhos com as normas revolucionárias. A arte como metáfora da mudança política entusiasmou a nova geração artística e nomes como Kandinsky, Malevitch e Tatlin juntaram-se ao departamento que centralizava as actividades artísticas soviéticas.

¹⁴⁴ Igor Golomstock, *Obra Cit.*, pp. xiii

¹⁴⁵ Anatoly Lunacharsky, *As artes plásticas e a política na U.R.S.S.*, Editorial Estampa, Lisboa, 1975, pp. 11-28

¹⁴⁶ De agitação e propaganda. Ideia do marxismo-leninismo que diz respeito à disseminação das ideias e princípios do comunismo entre a população em geral.

As obras de propaganda deste período assumiram formas e conteúdos otimistas, de que é exemplo o cartaz onde Lenine aparecia sob a frase “a arte pertence ao povo”, promovendo a ideia “de uma escola de arte que personificasse o poder e as proezas do novo Estado proletário”¹⁴⁷.

Nos primeiros anos, a arte assumiu-se num espírito concomitante com a revolução social o que levou Lunacharsky a perceber rapidamente as hipóteses oferecidas pelas vanguardas russas, aproveitando-as na “cobertura artística” à fundação da nova sociedade bolchevista, apesar dos altos cargos oferecidos aos artistas de vanguarda –, a criação do Instituto da Cultura Artística –, presidida por Kandinsky e dirigido em 1923 por Malevitch, na sua secção de Leningrado; a criação dos Ateliês Superiores das Artes, que contaram com professores como Alexander Rodchenko, Naum Gabo e Liubov Popova, mas, gradualmente, toda esta efervescência inicial foi sendo dirigida para um caminho unilateral, definido pelo Comité Central do partido.

Certamente que as propostas não se mantêm idênticas ao momento em que surgem e, como os artistas precisavam de expor e de mostrar o seu trabalho, a única forma de o conseguirem a longo prazo era adaptando-se às alterações do poder político, espelhando-o e representando-o. Porém, houve um elemento que tornou a vanguarda russa única: o facto de só nela convergirem, num mesmo tempo, um conjunto de elementos estéticos coincidentes com os valores da vanguarda política. Inicialmente, existiu um “par a par” entre ambas que as manteve paralelas nas intenções e nas acções preconizadas, facto que as tornou cúmplices e que, no caso da vanguarda russa, se arquitectou através de um conjunto de linhas precisas: à drástica redução do mercado (de arte), os artistas, não tendo a quem vender nem onde expor, respondem com uma nova linguagem plástica que pretende ser, ela própria, o reflexo da nova ideologia em vigor. Este aspecto durou muito pouco tempo (do início dos anos 20 a meados do decénio) e a ele não foi alheio ao fecho das academias oficiais por parte do novo Estado bolchevista; foi, aliás, essa particularidade que levou a um experimentalismo da vida social, e que permitiu, mais tarde, a abertura de ateliês e de oficinas de exposição, num *agitprop* que fez emergir o cinema, o teatro de rua, a fotografia, os cartazes de propaganda e, consequentemente, a dança; era a arte para quem não sabia “ler”, mas que sabia “ver”. Por outro lado, a extrema

¹⁴⁷ Alex Ross, Obra Cit., p. 228

juventude dos artistas e a emergência das mulheres no seio da vida cultural, auxiliaram na renovação dessa Rússia efervescente, recém-saída da revolução.

No que concerne à dança, cedo o novo governo soviético percebeu a paixão nacional pela arte de Terpsícore. Numa relação de amor-ódio para com o mundo clássico do bailado – devida à sua conotação com a aristocracia imperial – o governo de Lenine sentiu necessidade de desenvolver tortuosos argumentos, que justificassem a continuação da existência do bailado nacional.

Assim, no dia 7 de Outubro de 1917¹⁴⁸, quando as forças bolchevistas sitiavam o Palácio de Inverno, o Mariinsky preparava-se para uma noite dedicada à memória de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893). Tamara Karsavina dançava essa noite e dirigiu-se para o teatro, onde chegou atrasada. Sessenta minutos depois da hora prevista para o início do espectáculo, ainda faltavam quatro quintos do elenco e a audiência era escassa. O bailado desenrolou-se como habitualmente, apesar de, como Christina Ezrabi chamou a atenção na sua obra *Swans of the Kremlin*, “a coreografia ter que ser imaginada devido à falta de bailarinos e de haver um canhão encostado ao palco que se via de forma bastante clara a partir dos lugares da plateia”¹⁴⁹. A captura do Palácio de Inverno nessa noite constituiria o início de uma nova época e a 9 de Outubro¹⁵⁰, as apresentações cessaram, tanto no Mariinsky como no Bolshoi¹⁵¹. O líder soviético defendeu mesmo o encerramento definitivo de ambos, devido aos grandes gastos com combustível, para os aquecer, uma vez que os considerava, “um luxo e um reflexo de uma arte burguesa”¹⁵² e por isso distantes dos ideais revolucionários que preconizava. Esta acção coadjuvava-se com a ideia de que a cultura czarista havia sido uma cultura elitista não adequada aos novos ideais bolchevistas; daí o encerramento da Academia Imperial das Artes, em 1919, por decreto assinado directamente por Lenine, Lunacharsky e Estaline¹⁵³. Nessa senda, museus e colecções privadas foram nacionalizados, redesenhando-se uma nova era para a arte que devia agora servir a revolução e, apesar de os Teatros Imperiais terem sido

¹⁴⁸ Novembro no calendário ocidental.

¹⁴⁹ Christina Ezrabi, *Swans of the Kremlin, Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburg Press, USA, 2012, p. 10

¹⁵⁰ Novembro no calendário ocidental.

¹⁵¹ A guerra civil e o caos reinavam por todo o lado e o novo governo achava que se devia dar melhor uso ao combustível racionado, ao invés de servir para aquecer os Teatros Imperiais.

¹⁵² Mary Grace Swift, *The Art of the Dance in the U.S.S.R.*, University of Notre Dame, Indiana, 1968, pp. 37-38

¹⁵³ Ainda que viesse a ser posteriormente restabelecida em 1947, mas aí já inscrita na cultura do realismo socialista.

salvos e reabertos pouco depois, os argumentos contra a sua manutenção persistiram inequivocamente ao longo do tempo. Isto mostra que em relação à arte de Terpsícore, as implicações da nova cultura soviética não foram lineares: a dança beneficiou, por parte do novo regime, primeiro de uma descrença e depois de um forte apoio estatal que a promoveu e valorizou como modelo da nova sociedade, embora o partido tenha limitado a criação artística sob o controle da ideologia do regime, ainda que não haja dúvida de que “nenhum outro país financiou tanto a dança quanto a U.R.S.S.”¹⁵⁴.

Logo após a revolução muitas vozes se levantaram no seio do próprio partido comunista, evidenciando a irrelevância do Bolshoi e do Mariinsky, defendendo que ambas as companhias constituíam um luxo económico que o Estado não podia suportar; contudo, o bailado tinha em Lunacharsky um acérrimo defensor. Para o comissário, a ideia de que a arte era um instrumento de propaganda que permitia sedimentar o entusiasmo revolucionário, no público, podia ser colocada em prática através, precisamente, do Bolshoi e do Mariinsky, uma vez que, e nas suas próprias palavras, “só estes teatros, com os seus coros, orquestras, cantores e bailarinos, possuem as capacidades artísticas necessárias para criar cerimónias revolucionárias que expressem o sol nascente do comunismo”¹⁵⁵. Esta posição pró-bailado de Lunacharsky valeu-lhe numerosas críticas, inclusive de alguns membros do partido, que achavam que a *Narkompros* dedicava demasiada atenção e fundos à cultura e ao bailado, negligenciando a luta contra a iliteracia, de que é exemplo a observação de um membro do partido, Kartashev, por ocasião da sessão do comité central, em 1926: “Parece-me que o chefe da *Narkompros* pretende dar à arte do bailado o valor outrora ocupado pela velha igreja czarista”¹⁵⁶. No fundo, Lunacharsky focara-se no potencial propagandístico do bailado, esperando que a energia emocional que este induzia contribuísse para o comprometimento para com o projecto estatal da construção do socialismo, e na lealdade dos espectadores para com o regime.

A solução encontrada, e aprovada pelo partido no início de 1919 no novo programa para a cultura, foi a de realinhar o bailado, passando de arte elitista a objecto popular de orgulho nacional. Para que isso fosse exequível, houve que tornar as obras acessíveis às

¹⁵⁴ Anthony Shay, *Obra Cit.*, p. 62

¹⁵⁵ Lunacharsky, “Dlia chevo my sokhramiaem Bol’shoi teatr?”, pp. 302-304, citado por Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, p. 27

¹⁵⁶ III sessiia userossiikogo tsentral’nogo Ispolnitel’nogo Komiteta, XX sozyva, *Stenograficheskii otchet*, (Moscow 1926), p. 59, citado por Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. 70

massas, acção supervisionada pelo próprio Lunacharsky que, depois de assistir a um espectáculo no Bolshoi, escreveu a Lenine nos seguintes moldes: “Talvez vendo com os seus próprios olhos o significado deste teatro (...) entenda como ele mudou na direcção de servir a revolução”¹⁵⁷ e o que se verificou foi a transformação do bailado numa ferramenta política e num mensageiro privilegiado de educação das massas. Nesse mesmo ano de 1919, e na linha da reorientação preconizada pelo partido, o comissário havia afirmado “que o bailado clássico se havia tornado no espectáculo favorito do proletariado”¹⁵⁸. Para concretizar esta directiva, foram oferecidos, nas fábricas, bilhetes aos sindicatos e às unidades militares. Obviamente que esta prática introduziu uma nova audiência no bailado, criando uma grande tensão nos bailarinos. Na opinião do coreógrafo Fedor Lopukhov (1886-1973) “o novo público não estava habituado a ir ao ballet; os trabalhadores e camponeses, de casacos cinzentos, e de semblante tão sombrio quanto as suas roupas, comportavam-se como se se encontrassem numa igreja”¹⁵⁹. O crítico de bailado Konstantin Ostrozhenskii afirmaria mesmo e com um certo humor que “o novo público aplaudia com tal violência que os ratos corriam com horror para os seus confortáveis buracos”¹⁶⁰.

Na sua luta pela sobrevivência, logo após a revolução, o bailado não só teve de provar a sua relevância como também de superar obstáculos quase intransponíveis. Christina Ezrabi, no seu estudo *Swans of the Kremlin*, refere com detalhe as precárias condições em que os bailarinos actuavam no cenário pós-revolução: “A dura realidade dos bastidores era a mesma dos espectadores, mas estes últimos esperavam que a magia do palco os fizesse esquecer as privações da vida para lá da porta do teatro. Por outro lado, a audiência não tinha ideia das dificuldades dos bailarinos, que noite após noite tentavam continuar a desempenhar o seu papel. Cada actuação dependia das reservas de petróleo que o teatro tivesse e enquanto o público se agasalhava nos seus casacos, os bailarinos dançavam com os seus figurinos leves com temperaturas que rondavam os zero graus. A ausência de luz eléctrica durante o dia impossibilitava os ensaios e o corpo de ballet encontrava-se exausto e faminto”¹⁶¹. Quanto a este último aspecto – a fome – as

¹⁵⁷ Literaturnoe nasledstvo, vol. 80, “V.I. Lenin i A. V. Lunacharskii”, p. 369, citado por Elizabeth Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Duke University Press, Durham, 1990, p. 49

¹⁵⁸ Anatoli Lunacharskii, “Iz Moskovskikh vpechatlwnii”, *Zhizn ėskusstva*, 4 January 1919, p. 263, citado por Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, p. 20

¹⁵⁹ Lopukhov, *Shest’desiat let v baleti*, p. 188 citado por Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, pp. 15-16

¹⁶⁰ Konstantin Ostrozhenskii, “Balet (Tshchetnaia predostorozhnost’i Chopiniana)”, *Vechernie ogni*, 15 April 1918 citado por Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, p. 17

¹⁶¹ Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, pp. 20-21

palavras do presidente do comité estatal do Mariinsky, Léonide Leontiev (1885-1942), em Dezembro de 1918, são bem elucidativas: “Mesmo um bailarino forte como Vladimirov se queixa que eleva a sua parceira com dificuldade. O adágio ainda corre bem mas depois as pernas do bailarino começam a tremer, tornando-se numa espécie de geleia. E isso é natural porque é impossível que uma simples batata satisfaça a fome de alguém. Devido à desnutrição crónica, há casos de bailarinas que sofrem lesões, ruptura de ligamentos e deslocamento de tendões. Todas as bailarinas do elenco de quem o reportório depende tornaram-se inválidas!”¹⁶².

É pertinente abrir um parêntesis para situar a posição dos bailarinos. Se alguns se recusaram a colaborar com os bolchevistas e emigraram para o Ocidente, outros alinharam com as novas directivas, mantendo algum do reportório clássico: os primeiros, habituados às indulgências e protecção da elite czarista, cedo se viram desamparados e isolados pelo aparelho soviético e, rejeitando a colaboração com os bolchevistas, procuraram o exílio¹⁶³; quanto aos segundos, os que permaneceram no Mariinsky e no Bolshoi, aceitaram ajustar o seu reportório às normas do novo Estado social.

Em relação aos artistas recrutados por Diaghilev, e uma vez que a maior parte deles se encontrava fora da sua Rússia natal, a alteração do regime político tornou-os exilados políticos e quase todos eles mantiveram-se no Ocidente, fixando-se nomeadamente em França¹⁶⁴, onde gozaram de políticas especiais de acolhimento. Foi o caso de Fokine, que abandonou o Mariinsky e partiu para Estocolmo, tendo sido substituído por Boris Georgievich Romanov (1891-1957) e depois por Léonide Leontiev, bailarino que havia participado nas primeiras temporadas dos Ballets Russes. Acresce que o êxodo de talentos do Mariinsky e do Bolshoi, para a companhia de Diaghilev, representou um prejuízo maior no seu elenco, uma vez que, na sua grande maioria, os

¹⁶² A. S. Poliakov, ed. *Biriuch petrogradskikh gosudarstvennikh teatrov: Sbornik statei*, (June-August 1919), 175, citado por Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, p. 21

¹⁶³ Duas veteranas do teatro Mariinsky – Mathilde Kschessinska e Olga Preobrajenska – estabeleceram estúdios em Paris e muitos outros bailarinos seguiram-nas; Nijinsky e Anna Pavlova, duas estrelas do Mariinsky e dos Ballets Russes, nunca haveriam de dançar na Rússia soviética. Tamara Karsavina e Olga Spessivtseva (outras duas figuras de proa dos Ballets Russes) ainda ficariam algum tempo na Rússia bolchevista mas as escassas condições oferecidas forçaram-nas a vir para a Europa. Em 1924, Balanchine e Alexandra Danilova seguir-lhes-iam os passos, deixando o Mariinsky e, reduzindo assim, o número de primeiros grandes bailarinos.

¹⁶⁴ Sobre o assunto ver Elisabeth Hennebert, *Coueurs de cachet: Histoire des danseurs russes de Paris: 1917-1944*, Université de Paris I, Oct. 2002

adidos ao projecto diaghileviano se encontravam entre os melhores bailarinos de ambos os teatros.

Foi através da emigração russa que a dança clássica se implantou na China e no Japão, de uma maneira bastante segura. Aliás, a “mãe” do bailado japonês seria uma cidadã russa, Elena Pavlova, que abandonaria a sua terra natal, em 1919, e se estabeleceria em terras nipónicas. Por seu turno, Anna Pavlova abriria, em 1925, uma escola e iria fundar uma companhia de bailado que iria compor a maior parte dos pioneiros do bailado japonês: Hiroshi Shimada, Chieko Hattori, Yusaka Azuma, Akiko Tachibana. Na China, George Goncharov, emigrado no início do decénio de 1920, abriria uma academia em Xangai, onde a futura bailarina Margot Fonteyn (1919-1991) viria a estudar ao longo da década seguinte. Tal como Goncharov, numerosos outros artistas russos fixaram-se nas grandes cidades chinesas, abrindo estúdios de dança clássica que foram frequentados por uma elite local até à revolução comunista de 1949, quando a dança se tornou numa arte popular de que se tratará no capítulo 6, ponto 3.

Ainda no que concerne à diáspora de bailarinos e coreógrafos representantes da tradição russa, convém referir que esta depressa se estendeu à Europa ocidental e depois aos E.U.A, desempenhando um papel determinante na evolução das formas de bailado euro-americano nas décadas subsequentes, como foi o caso de Mikhail Mordkin¹⁶⁵. Para se ter uma ideia dos números, antes da revolução o corpo de bailado do Mariinsky oscilava entre 212 e 228 bailarinos; na temporada de 1919-1920 tinha 134¹⁶⁶, o que significa que o teatro de S. Petersburgo perdeu, nesse período, 40% dos seus bailarinos.

As condições desesperadas dos bailarinos nos primeiros tempos da revolução, agravadas pela instabilidade social e política da nova liderança bolchevista, impossibilitaram a estreia de qualquer bailado. Numa primeira fase (e logo na temporada de 1918) o Mariinsky, tal como o Bolshoi, manteriam em cartaz os bailados pertencentes a um repertório clássico, onde se mostraram entre outras obras, *A Bela Adormecida*, *Raimonda*, *O Lago dos Cisnes* e *O Corsário*, pois não houvera tempo nem condições de

¹⁶⁵ Mikhail Mordkin (1880-1944) formado pelo Bolshoi em 1899 juntou-se aos Ballets Russes em 1909, e, nesse mesmo ano dançou com Anna Pavlova. Formou depois a sua própria companhia com a qual efectuou uma digressão à América em 1911 e 1912. Regressou ao Bolshoi onde foi director em 1917 e depois da Revolução de Outubro abandonou a Rússia fixando-se primeiro na Lituânia e em seguida, em 1924, nos E.U.A. onde manteve uma importante carreira que em muito contribuiu para a formação do bailado na América.

¹⁶⁶ Christina Ezrabi, Obra Cit., p. 14

preparar novos bailados. Na década de 1920, assistir-se-ia a uma reorientação do repertório clássico conotado com a Rússia czarista, em direção a conteúdos mais populares, de cunho fortemente patriótico, que mostravam o carácter heróico da U.R.S.S. e da nova classe proletária, facilmente legíveis pelas massas operárias, tal como se verá adiante.

Em relação aos bailarinos que foram atraídos pela revolução e aderiram espontaneamente aos ideais bolchevistas, há que referir que o que os seduziu foi o desejo de mudança, preconizando a ideia de que as artes, e a dança em particular, deveriam constituir um laboratório de *agitprop*, onde se experienciassem formas de reconciliação entre a vida e a arte, constituindo um verdadeiro laboratório de experimentações. Nesse sentido, e ao longo dos anos 20, a U.R.S.S. difundiu uma política de apoio à formação de novos estúdios de dança que promoviam a inovação coreográfica como imagem da nova dança soviética. À frente das instituições recém-criadas encontravam-se os nomes de Isadora Duncan, Vera Maya e Nikolai Foregger (1892-1939), influenciando muitas outras escolas “livres” que encarnavam o ideal da revolução, uma vez que simbolizavam a expressão da actividade artística que traduzia o novo tempo político-social¹⁶⁷.

No caso de Isadora Duncan, a americana já havia estado na Rússia em 1904/1905 e 1908, mas o convite oficial por parte do regime soviético apenas surgiu na década de 1920, tendo sido feito nos seguintes moldes: “Só o governo russo vos pode compreender, vinde até nós: nós faremos a vossa escola”¹⁶⁸. A americana foi e é fácil perceber porquê. A arte de Duncan não só se libertara das sapatilhas de pontas e dos tutus, por demais associados ao bailado apadrinhado pela Rússia imperial, como inspirara movimentos populares e combates das massas na sua luta por uma igualdade social que a bailarina manifestara, já em 1916, na interpretação de *A Marselha*. A sua dança livre, fora dos cânones espartanos da tradição clássica, reflectia os objectivos da revolução, e daí que as suas ideias tenham encontrado um chão fértil na Rússia bolchevista. Em 1921, Duncan, apoiada por Lunacharsky, abriu a sua escola soviética que se tornou bastante popular. Os recitais dados pelas suas alunas aliavam a “dança livre” a elementos do folclore soviético e a influências circenses, que imbuíram a dança de uma nova índole. No ano de abertura da escola, e por ocasião do IV Aniversário da Revolução, o próprio Lenine terá aplaudido

¹⁶⁷ No entanto, estes “inovadores” viriam a ser rejeitados já nos anos 30, sob o impulso dos inflexíveis padrões do realismo socialista.

¹⁶⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, Gallimard, Paris, 2004, p. 362

o espectáculo de dança moderna dado por Duncan no teatro Bolshoi¹⁶⁹. Terá sido em consequência desta “aproximação” soviética que, em 1922, quando Duncan efectuou uma visita aos E.U.A., a bailarina foi interrogada, em Ellis Island, antes de lhe ser permitida a entrada na sua terra natal, o que provocou, à altura, um enorme escândalo. Chocando as audiências conservadoras através de uma plástica bolchevista, Duncan despoletou uma reacção controversa às suas actuações¹⁷⁰. Por outro lado, o casamento com o poeta Serguei Iessienin (1895-1925) auxiliou Duncan na difusão da sua arte, nos círculos culturais e artísticos soviéticos, formando um caso singular na U.R.S.S., uma vez que a sua escola continuaria protegida pelo regime, mesmo depois do seu desaparecimento, em 1929¹⁷¹. O consentimento e apoio de que foi alvo por parte das autoridades soviéticas mostram o empenhamento político da bailarina, personificando os ideais do partido em peças com nomes sugestivos como *Coragem*, *Camaradas*, *O Jovem Guarda*, *Marcha dos Jovens Pioneiros* e *A Internacional*¹⁷².

A pretensa invenção de uma sociedade sem classes implicou formas de criação colectivas que fizeram com que os artistas, comprometidos com o novo regime, tratassem de levar a dança até ao proletariado, promovendo espectáculos em fábricas e convidando os trabalhadores a participar nos bailados recém-criados. Esta vertente de integração e educação levou a que muitos amadores se juntassem aos grupos profissionais ou que comesçassem a frequentar os estúdios privados, o que aumentou significativamente o número de interessados pela arte da dança e fez crescer a oferta de laboratórios coreográficos.

Paralelamente, alguns artistas saíram do Bolshoi para criar novas companhias que actuavam nos palcos menos “nobres” e em sintonia com a revolução, como N. S. Gremina e Asaf Messerer (1903-1992); o seu Ballet Dramático de Moscovo deslocar-se-ia a Leninegrado, participando na produção de bailados sobre temas de agitação social, como *Internacional*, *Marcha da Marinha Soviética Comunista* e *Canção da Comuna*. Por seu

¹⁶⁹ Elizabeth Souritz “Isadora Duncan’s Influence on Dance in Russia”, *Dance Chronicle*, Vol. 18, N.º 2, 1995 citada por Claire Rousier, *Obra Cit.*, p. 10

¹⁷⁰ Ver Stacey Prickett, “Dance and the Workers’ Struggle”, *Dance Research*, Vol. VIII, N.º 1, Spring 1990, Routledge, USA, 1990, pp. 47-49

¹⁷¹ Ano em que Lunacharsky foi “afastado” do Commissariado, mostrando o endurecimento do regime estalinista.

¹⁷² Além da americana, houve outros bailarinos que ajudaram a traçar um novo registo para a dança soviética. Um dos grupos experimentais dentro desse género foi o Ballet Jovem que cresceu em S. Petersburgo, sob a direcção de Georgii Balanchivadze (mais tarde conhecido no Ocidente como George Balanchine), tendo o grupo actuado em diversas salas soviéticas, entre 1921 e 1923. Em 1924, Balanchine e o grupo abandonaram o país e foram acolhidos pelos Ballets Russes de Diaghilev.

lado, o grupo da bailarina Viktorina Kriger (1893-1978), criado em 1929, apresentou bailados onde era feita a apologia da doutrina socialista capaz de formar uma nova sociedade, como *Komsomol'skaia* e *Carmagnole*.

Quatro anos depois da morte de de Lenine, em 1928, Estaline assumiu o poder, definindo gradualmente uma vida cultural soviética segundo um plano artístico que culminaria no chamado Realismo Socialista¹⁷³. A gradual “estalinização” da cultura e das artes levou à criação de uma teoria estética que glorificava o poder do seu líder, evoluindo para uma arte totalitária que representou um regresso aos modelos do passado czarista, ou seja, uma regressão em relação à arte produzida nos primeiros anos pela vanguarda russa, condenada por se afastar das massas proletárias.

Ao mesmo tempo que as determinações do realismo socialista se iam delineando, os programas sofriam alterações drásticas de conteúdo, pois o imperativo de obediência ao partido a isso obrigava. O estalinismo taxaria mesmo a dança institucionalizada de “formal, decadente e burguesa”¹⁷⁴, dando início imediato a uma reformulação do programa vigente: mandou-se fechar todas as escolas privadas (à excepção das de Isadora Duncan, do Bolshoi e de algumas anexadas ao Instituto Técnico do Teatro do Estado), e criou-se a Academia Russa das Ciências Artísticas. Consagrada à propaganda através da dança, a academia devia usar, na leitura de Elizabeth Souritz, “o movimento artístico como veículo das ideias revolucionárias”¹⁷⁵. Este laboratório coreográfico da academia russa era uma ideia que remontava a Wassily Kandinsky, seu inspirador teórico, tendo a parte prática sido entregue a Duncan. Contudo, a Academia durou pouco tempo. Em 1929, Estaline encerrou-a e, poucos anos mais tarde, um grande número dos seus membros seria enviado para os *GULAG*¹⁷⁶ da Sibéria. O líder reduziria ao silêncio – ou iria mesmo eliminar – os artistas modernos russos e, no espaço de dez anos, o laboratório coreográfico da Academia Russa daria lugar gradualmente às novas linhas do realismo socialista.

¹⁷³ Em 1934, no I Congresso da União de Escritores Soviéticos, presidido em Moscovo por Maxime Gorki, são elaborados e definidos os princípios do realismo socialista, orientando as artes a uma só voz: a do partido. De acordo com o realismo socialista os artistas soviéticos deveriam retratar a vida do povo de uma perspectiva realista e heróica.

¹⁷⁴ Frédéric Pouillaude, “La révolution d’Octobre 1917 et la danse russe”, *Danse et Politique, Démarche artistique et contexte historique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2003, p.24

¹⁷⁵ Elizabeth Souritz, “Isadora Duncan’s influence on Dance in Russia”, *Dance Chronicle*, vol. 18, N.º 2, 1995, p. 284

¹⁷⁶ *Glávnoe Upravlénie ispravitelno-trudovikh LAGueriei* (Direcção Central dos Campos de Trabalho Correccionais).

A mudança de paradigma, e a consequente substituição quase total do papel da arte pelo Estado do realismo socialista, foi efectivado por decreto do comité central do partido, tendo posto termo a todos os agrupamentos artísticos. Esta decisão acompanhava uma série de medidas que visavam estabelecer um controlo permanente do regime sobre todos os aspectos da vida pública e privada. Nesse sentido, em 1934, Andrei Jdanov (1896-1948) enunciou os princípios do realismo socialista no I Congresso da União de Escritores Soviéticos, definindo-se a nova realidade artística como “dinâmica social” e que, por isso, tinha de ser acessível a todos e facilmente decifrável.

Analizando as obras coreográficas da época soviética, e no que concerne aos bailados criados numa primeira fase pós-revolução, o facto de se verificar “um certo alinhamento inicial do regime com as vanguardas que ajudaram à revolução” levou a que surgissem algumas peças de cariz fundamentalmente inovador, como é o caso da peça construtivista *Ídolo-Girafa*. Criado em 1922 por Valentin Parnac (1891-1951), no Instituto das Artes do Teatro de Moscovo, este solo destacava o movimento de precisão mecânica que traduzia a forma sincopada e de engrenagem fabril. A coreografia de Parnac era constituída por uma série de fragmentos que se opunha a qualquer encadeamento narrativo e que exprimia o registo descontinuado da nova cultura industrial. Aliás, em diversas outras peças, levadas a cena por outros artistas nessa altura, a mecanização dos gestos de trabalho era denominador comum, fruto não só da visão construtivista e futurista de uma sociedade industrial, como de coreografias de certo modo “abstractas”, no sentido de serem contrapontos aos bailados narrativos precedentes. Destacam-se também as danças de Nikolai Foregger, que celebravam a interligação entre o corpo e a máquina, em danças mecânicas e danças de máquinas. Em relação às primeiras – danças mecânicas – sobressai *Pastoral*, de 1923¹⁷⁷. Nesta obra, os bailarinos, vestidos com figurinos geométricos de estilo construtivista, incarnam duas máquinas amorosas numa evolução rítmica de gestos angulosos. No que concerne às segundas – as danças de máquinas – há o exemplo da peça com o nome homónimo *Dança Máquina*, apresentada em Moscovo, em 1922, e onde os bailarinos não incarnavam personagem alguma mas simulam uma corrente da engrenagem, funcionando como peças de uma máquina gigante e representando os elementos funcionais do mecanismo em acção, como pistons, rodas, alavancas e bombas. Nesta obra, a preocupação coreográfica centrava-se no rigor e na sincronia dos movimentos dos bailarinos que, ligados uns aos outros, destacavam o

¹⁷⁷ Ver Annie Suquet, *Obra Cit.*, p. 634

carácter acrobático da sua dança. Este bailado teria inspirado Diaghilev a produzir *Le Pas d'acier* (1927), obra coreográfica de homenagem à Rússia revolucionária com figurinos assinados pelo construtivista Georgi Yakulov. Aliás, *Le Pas d'acier* seria acusado em Paris de “propaganda bolchevista”¹⁷⁸, provocando alguma agitação no meio intelectual francês, o que era compreensível, pois as relações franco-soviéticas haviam-se alterado com a revolução de 1917, e qualquer alinhamento artístico com as forças da U.R.S.S. se tornava suspeito nos circuitos intelectuais franceses. Durante esta época foram levados a cena alguns dos bailados da autoria dos coreógrafos de Diaghilev, que nunca haviam sido dançados na Rússia; em 1920 *Petrouchka* e, no ano seguinte, *L'Oiseau de feu*. Em 1926 seria a vez de *Pulcinella*, mas “depressa o bailado soviético aprendeu de que algo semelhante à vanguarda diaghileviana não era aceitável”¹⁷⁹, pois os tempos estavam a mudar.

Quanto aos coreógrafos responsáveis pelos bailados levados a cena nos teatros nacionais soviéticos, sobressaíram três nomes: Alexander Gorsky (1871-1924) e Kasian Goleizovsky (1892-1970) em Moscovo, e Fedor Lopukhov em Leningrado. Em 1918, no aniversário do I Ano da Revolução, Alexander Gorsky montou, *Stenza Razin*, anteriormente coreografada por Fokine na temporada de 1915/1916. A obra foi apresentada no Bolshoi, dela havendo escassa informação, tendo a estreia merecido poucas linhas num único artigo de jornal¹⁸⁰. *Stenza Razin* fora um destacado herói cossaco que se revoltara na passagem do século XVII para o século XVIII, contra a autocracia czarista, o que fazia da sua história um modelo para o proletariado do regime soviético, tendo o festival comemorativo da revolução sido o pretexto ideal para a sua concretização. *Stenza Razin* seria apresentado mais três vezes, findas as quais desapareceu do repertório, ainda que Gorsky o tenha levado a cena em 1922, no Teatro Novo. Tal como Fokine havia feito, Gorsky centrou a produção em dois vectores específicos: a presença em palco de um elevado número de bailarinos e a exibição de danças regionais, que salientavam o carácter guerreiro do povo, impondo ao conjunto um forte efeito visual. Esta peça teve o mérito de introduzir a tendência que viria a ser seguida pelo bailado soviético: a de evidenciar cenas de multidão, das quais emergia o herói – o representante do colectivo.

¹⁷⁸ Pierre Lalo, *Comoedia*, 9 Juin 1927, citado por Martine Kahane e Nicole Wild, *Les Ballets Russes à l'Opera*, Hazan, Paris, 1992, p. 172

¹⁷⁹ Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. 93

¹⁸⁰ “Bolshoi teatr”, *Izvestiia*, 12.11.1918, N.º 246, citado por Elizabeth Souritz, *Sovietic Choreographers in the 1920s*, Duke University Press, Durham, 1990, p. 100

Deste modo, *Stenza Razin* marcaria o (res)surgimento dos grandes bailados narrativos, temporariamente afastados de cena após a revolução de 1917, aquando das experimentações dos vários estúdios e laboratórios coreográficos, atrás referidos. Mais tarde, o realismo socialista exigiria uma maior simplificação da forma e conteúdo, de modo a tornar a mensagem coreográfica mais facilmente apreensível pelas plateias proletárias. Tal como nas futuras Alemanha nazi e na Itália fascista, a homogeneização do corpo, através de manifestações coreográficas de ginástica e de dança de massas, tornar-se-ia na Rússia soviética num dos vectores da uniformização do comportamento imposto, e um dos mais bem-sucedidos.

Em 1922, Gorsky foi autor do verdadeiro primeiro bailado arquitectado segundo a ideologia soviética: *Flores Frescas*. Nele se combinava a tradição do bailado virtuoso tradicional com os dispositivos dos festivais revolucionários, ou seja, o coreógrafo abordou um tema caro aos pós-revolucionários: as crianças, o futuro da nação, comparadas a flores frescas que desabrochariam na sociedade do amanhã, numa metáfora dos filhos dos trabalhadores, finalizando a obra numa apoteose em forma de hino ao trabalho. As críticas elogiaram a peça, tendo para isso contribuído uma outra novidade importante: as personagens principais faziam perguntas directas à assistência, numa abordagem que anulava o distanciamento entre o palco e a plateia, aproximando os artistas do público. A *Pravda* escreveu: “Flores Frescas é a primeira produção verdadeiramente revolucionária em cinco anos”¹⁸¹. O próprio Comissário para o Esclarecimento, Lunacharsky, interessou-se de tal forma por este bailado que escreveu a Lenine, “convidando-o para a sua segunda representação”¹⁸². Contudo, *Flores Frescas* seria a última grande produção de Gorsky para o regime: a doença e as relações complicadas com os administradores dos teatros ditaram o seu afastamento definitivo, tendo o seu lugar de “coreógrafo oficial do regime” sido delegado a Kasian Goleizovsky.

Desde que deixara o Bolshoi, em 1918, que Kasian Goleizovsky mantinha uma actividade centrada no seu estúdio-escola, do qual numerosos alunos e membros (que incluíam bailarinos do Bolshoi)¹⁸³ viriam a contribuir de modo significativo para a coreografia soviética, uma vez que ao academismo do século XIX se opunha uma revitalização da dança, segundo pressupostos inovadores que davam especial ênfase ao

¹⁸¹ *Pravda* 24.11.1922, N.º 266, citado por Elizabeth Souritz, *Obra Cit.*, p. 152

¹⁸² Elizabeth Souritz, *Obra Cit.*, pp. 152-153

¹⁸³ Como foi o caso de Nikolai Tarasov e Sergei Chudinov.

corpo, aos cenários e figurinos e à mensagem subjacente à história coreografada. Foi no seu estúdio e, posteriormente, nos palcos do *Vaudeville* que ousou apresentar as suas experimentações modernas, que contemplavam a exibição da nudez, de elementos futuristas (cenários e figurinos), sobre os quais aplicava movimentos mecânicos de cariz urbano¹⁸⁴, granjeando-lhe um certo reconhecimento oficial.

Em 1925, Goleizovsky apresentou *José, o Belo*, peça que constituiu uma novidade em diversos campos: o cenário era nitidamente influenciado pelo construtivismo¹⁸⁵ e os bailarinos assumiam poses esculturais e movimentos plásticos como se se tratasse de esculturas vivas, semi-nuas e descalças. A versão de *José, o Belo*, de Goleizovsky, introduziu uma variedade de composições e combinações rítmicas que ajudaram a criar uma nova imagem do bailado, uma vez que os bailarinos dançavam em diferentes planos da cena, não se limitando à superfície do palco¹⁸⁶.

Em 1927, por ocasião do X Aniversário da Revolução, Goleizovsky criou *Redemoinho de Vento*. O bailado foi considerado uma alegoria revolucionária: a luta de classes, o contraste entre uma dança elitista e decadente e as saudáveis manifestações de movimento dos operários, as máscaras dos tiranos e dos seus servidores capitalistas, caídos sob o espectro da revolução, tudo se identificava com as imagens de uma nova e distinta sociedade e daí que *Redemoinho de Vento* tenha sido tão bem recebido. Ainda no mesmo ano de 1927, Goleizovsky produziu *Smerch*, um bailado onde os figurinos consistiam em uniformes operários, e os adereços martelos e foices. Porém, e um pouco imprevisivelmente, os emblemas e símbolos alegóricos do autor foram julgados excessivamente afastados do carácter facilmente legível da plateia e o bailado foi retirado

¹⁸⁴ Ver Juri Slonimsky (Coord.), *The Soviet Ballet*, Philosophical Library, New York, 1947, pp. 59-60

¹⁸⁵ O construtivismo russo foi um movimento estético-político, iniciado na Rússia a partir de 1919, como parte do contexto de movimentos de vanguarda do país e onde se defendia uma arte inspirada pelas conquistas do novo Estado operário. Isso significava atender nas perspectivas abertas pela mecanização e pela industrialização, servindo objectivos sociais e ajudando na construção do mundo socialista. Contudo, a partir do Congresso dos Escritores de 1934, a única forma de arte admitida na U.R.S.S. seria o realismo socialista; todas as outras tendências artísticas durante o Estalinismo seriam consideradas formalistas, o que na óptica soviética era depreciativo. Tratava-se, na realidade, de instituir que a partir daí a arte não fosse acessível apenas a uma elite mas simplificada, com vista a um melhor entendimento por parte do povo.

¹⁸⁶ Convém abrir um parêntesis para referir a “revolta” da geração nova, surgida poucos dias depois da estreia de *José, o Belo*. Mais de metade dos bailarinos do Bolshoi (74 de 125) acharam que a nova administração acabada de empossar, não era permeável às inovações criativas e, por isso, assinaram uma petição contra o novo conselho. Da lista faziam parte nomes como Mikhail Gabovic (1905-1965) e Igor Moiseyev (1906-2007), instigadores que foram temporariamente despedidos, tendo sido reintegrados pouco depois. Ver Elizabeth Souritz, *Obra Cit.*, p. 199

do repertório. No final dos anos 20, e ao longo do decénio de 1930, Goleizovsky viria ainda a criar outras obras coreográficas, a maior parte das quais nunca foi apresentada.

Em 1922, Fedor Lopukhov foi empossado director do Ópera e Bailado do Teatro Estatal de Leningrado no Mariinsky. Lopukhov utilizou a acrobacia, o folclore, os cenários construtivistas, o desporto e a cultura física nos bailados, mostrando claramente que as suas pesquisas coreográficas estavam comprometidas com as tarefas sociais acabadas de surgir. Apresentou ainda peças coreográficas sem suporte musical, introduzindo discursos e canções, o que enriqueceu estilisticamente a dança soviética.

Em 1923, Lopukhov montou o bailado *A Magnificência do Universo*, um dos primeiros bailados soviéticos a inserir movimentos acrobáticos dentro de uma obra coreográfica clássica, o que, na óptica de alguns autores, como Juri Slonimsky, significava “que o gosto proletário não era suficientemente desenvolvido para apreciar os trabalhos abstractos do ballet clássico”¹⁸⁷. *A Magnificência do Universo* alternava grupos de bailarinos estáticos e dinâmicos, divididos nas partes *Nascimento da Luz*, *Nascimento do Sol*, *Energia Térmica*, *Alegria da Existência* e *Movimento Eterno*, episódios dançados de uma obra que constituía um trabalho experimental singular. A peça não resistiu à *première*, tendo sido exibida uma única vez. As razões para uma vida tão curta radicaram-se no texto do programa (que, pela sua ironia, irritou o público e a crítica), e, principalmente, no carácter moderno do bailado. Como refere a historiadora Elizabeth Souritz a propósito desta peça:

*Poucos perceberam a interessante ideia de Fedor Lopukhov na Magnificência do Universo (...) Esta sua obra teve uma importância tremenda no desenvolvimento da arte do ballet, uma vez que utilizou a arte da dança per si, no sentido de uma abstração, sem floreios nem ornamentos (...) Em certos aspectos, Lopukhov antecipou o futuro ainda que permanecesse uma figura solitária, incompreendida pelos seus contemporâneos*¹⁸⁸.

No ano seguinte, em 1924, Fedor Lopukhov assistiu a uma conferência dada por Lunacharsky, onde o Comissário para o Esclarecimento da U.R.S.S. exprimiu o seu ponto de vista no que concerne à capacidade da ópera e do bailado de criar um espectáculo

¹⁸⁷ Iurii Slonimskii, “Sovetskii Balet. Materialy k Istorii Sovetskogo Baletnogo Teatra”, Iskusstvo, Moscow, 1950, p. 54 citado por Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. 62

¹⁸⁸ Ver Elizabeth Souritz, *Obra Cit.*, pp. 274-276

heróico, essencial para as massas. Isso reforçou a intenção de Lopukhov de criar uma dança alegórica, coreografando *O Turbilhão Vermelho*. A obra juntava uma fusão de discursos políticos, canções e acrobacias numa alegoria à revolução bolchevista e subsequentes lutas. Estranhamente, o bailado não agradou nem ao público nem à crítica que o atacaram, tendo sido também apresentado apenas uma vez. E tudo isto apesar de ter sido o primeiro bailado soviético sobre a Revolução de Outubro. Gizando as suas intenções revolucionárias, o coreógrafo empregou composições musicais e textos de autores mais tarde reconhecidos pelo realismo socialista, numa produção que sintetizava uma acumulação de elementos comunistas sob a coloração nacionalista, potenciando os movimentos dos bailarinos em composições de conjunto.

Em 1927, Fedor Lopukhov apresentou *A Donzela do Gelo*, peça que foi, na opinião de alguns críticos soviéticos, “o melhor bailado criado no período soviético”¹⁸⁹. Esta afirmação ficar-se-á a dever ao facto de ter sido a primeira obra coreográfica a reunir elementos inovadores de acrobacia, dentro de uma teatralização folclórica, e um regresso à estrutura tradicional do bailado (numa reminiscência do século XIX), constituindo um modelo sobre o qual parte do futuro bailado soviético se estruturaria. A obra narrava uma história romântica assente sobre uma linguagem coreográfica orientada para a abstracção, tornando *A Donzela do Gelo* numa peça moderna e, simultaneamente, clássica que o público de Leningrado soube aplaudir.

Ainda no ano de 1927, Vasily Dmitrievich Tikhomirov coreografou *A Papoila Vermelha*, um sucesso que marcou a arte coreográfica soviética, tornando-se num protótipo durante mais de duas décadas do bailado ideológico soviético. Começada em 1925, a obra teve diversas alterações, tendo conhecido a versão final em 1927, em Moscovo. O bailado intercala a pantomina com *divertissements* dançados que transportam o público para a China, numa fraterna e apoteótica narrativa. Pressagiando o aparecimento de um novo género – o ballet-drama –, nele seria dado uma ênfase às narrativas heróicas e patrióticas, levadas a cabo pelo “Homem Novo” da sociedade proletária socialista. Glorificando a U.R.S.S. e a fraternidade entre proletariados chineses e russos, *A Papoila Vermelha* finaliza com quatrocentos bailarinos e figurantes em palco, fixas numa última cena empunhando uma flor vermelha, símbolo e signo do poder comunista. Só na primeira temporada de 1927-1928 a obra foi levada a palco mais de

¹⁸⁹ Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. 64

sessenta vezes, e reposta em numerosas ocasiões ao longo das décadas seguintes¹⁹⁰, sempre com grande sucesso.

A inflexão no realismo socialista dos anos 30 permitiu ao líder soviético obter o monopólio da vida cultural, modelando sistematicamente o inconsciente da população. Nesta época, deu-se a extinção de qualquer apoio que ainda subsistisse por parte do poder político aos movimentos artísticos de vanguarda e, conseqüentemente, suprimiram-se as formas de dança experimentais, levando à abolição total dos movimentos *agitprop*. Herdeiro da tradição que sublinhava a função mimética da arte e o carácter teatral da sua prática artística facilmente assimilável pelas massas, o realismo socialista tornou-se na religião da nova U.R.S.S., implicando que a arte tivesse que ser realista na forma e socialista no conteúdo¹⁹¹; para tanto, foi incutida nos artistas nacionais a missão de retratar a vida do povo numa perspectiva heróica, numa espécie de antevisão da sociedade socialista do futuro. Assim, e como seria de esperar, a arte coreográfica foi igualmente subvertida à conjuntura política instituída, assistindo-se ao regresso – não só dos grandes bailados narrativos do século XIX –, como à invenção de outros que mostrassem a nação recriada: era o reforço do papel da dança com função de utilidade social.

Estaline, que “gostava da magnificência do Bolshoi pois aí sentia-se como um imperador”¹⁹², viu na dança a fachada ideal, uma espécie de montra da acção cultural e artística do regime soviético, talvez aproveitando o facto de que “o ballet ocupava uma posição sacrossanta na sociedade soviética”¹⁹³. No que se refere às relações do secretário-geral soviético para com o bailado, Estaline tinha o seu camarote no Bolshoi, com uma entrada privada directamente da rua e à prova de bala. Chegou mesmo a escolher algumas bailarinas como suas protegidas, o que mereceu o seguinte comentário de Violaine Chatoux: “Estaline e os seus assistentes tentaram transformar o Bolshoi num harém”¹⁹⁴.

Nacionalizaram-se os teatros e os bilhetes de entrada adquiriram um preço simbólico, tendo sido frequentemente distribuídos a título gratuito. Muitas vezes repartidos os ingressos pelas comissões proletárias, os espectáculos de bailado

¹⁹⁰ Até 1960 quando foi abandonado pelo seu anacronismo.

¹⁹¹ Sobre o assunto ver Boris Groys, *Staline, oeuvre d'Art Totale*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990

¹⁹² Violaine Chatoux, *Les “Ballets Russes”, un art étranger entre France et Russie, Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique*, Grenoble, France, 2010, p. 48

¹⁹³ Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. X

¹⁹⁴ Violaine Chatoux, *Obra Cit.*, p. 49

conheceram um notável incremento e entusiasmo na afluência do novo público, e foram mesmo organizadas representações suplementares em cinemas e palcos improvisados. Os bailarinos eram pagos muitas vezes em géneros, dançando para os soldados e nos encontros do partido, sucedendo-se as peças de cariz propagandístico, onde a matriz se radicava invariavelmente numa acção de luta do povo pelo ideal socialista, sob a égide de um líder heróico. Purgando eventuais “ruídos” de forma ou contexto, assegurou-se uma abordagem clara e directa que fazia da dança um instrumento de propaganda de grande eficácia, garantindo o sucesso através da fácil apreensão da mensagem por parte da assistência popular.

No início dos anos 30, em 1931, a obra *O Parafuso* sobe ao palco na Academia de Teatro e Opera de Leningrado. Com música de Dmitri Shostakovich, libreto de Vladimir Smirnov e coreografia de Fyodor Lopukhov, a trama gira em torno de um funcionário anti-soviético que sabota o mecanismo de uma máquina, acusando um colega seu comunista. Após numerosas peripécias o seu plano é descoberto e punido e o trabalhador modelo injustamente acusado, recompensado com o amor da sua noiva, ela própria a chefe da fábrica. Apesar da lição contida na peça, *O Parafuso* foi vaiado pelo público devido à falta de clareza ideológica. As ramificações da intriga apresentavam-se pouco límpidas e muito complicadas, sendo pouco “legíveis” e até mesmo pouco “recomendadas”, ou seja, um mau exemplo, um modelo deturpado da realidade do trabalho soviético, podendo levar a ilações erróneas. Retirado de cena, foi substituído pelo clássico *Don Quixote*, de Marius Petipa (1869), tendo só sido repostado setenta e quatro anos depois da récita inaugural. Já em 1930 o bailado *A Idade de Ouro*, estreado pelo Kirov, e com composição musical também de Dmitri Shostakovich, fora banido de reportório após uma dúzia de apresentações, devido a uma denúncia por parte das autoridades ao compositor. Nesta obra, a trama satírica contava a história de uma equipa de futebol que vinha ao Ocidente, aí encontrando uma série de personagens hostis que colocava em causa a sua integridade face ao capitalismo ocidental.

Interessa abrir um parêntesis para referir que, no mesmo ano em que *O Parafuso* foi estreado, chegaram à imprensa estrangeira notícias que, apesar de contraditórias, davam conta de uma eventual revolução na Rússia. O jornal *Paris-Midi*, citado na primeira página do *Diário de Notícias*¹⁹⁵, escrevia que uma conspiração anti-bolchevista

¹⁹⁵ *Diário de Notícias* de 24.2.1931, p. 1.

fora descoberta por uma bailarina da Opera de Moscovo, que pertencia à G.P.U. Como consequência, haviam sido presas todas as personagens políticas e militares comprometidas no complot. Ressalvava-se ainda que o Ministério dos Negócios Estrangeiros francês tinha comunicado com o embaixador de Moscovo que, por sua vez, desmentira os boatos de insurreição anti-soviética, defendendo que a falta de comunicações com a Rússia era uma consequência “do mau tempo que se faziam sentir havia dias”. O que interessa relevar neste episódio é a importância política dada a uma bailarina e a sua proximidade com o regime chefiado por Estaline, ou seja, esta notícia mostra, até que ponto, o grau da politização artística teria conseguido neutralizar eventuais descontentamentos do aparelho político, servindo-se, para o efeito, da infiltração de artistas dentro das suas instituições estatais.

Em 1932, Agrippina Vaganova (1879-1951) tornou-se directora artística do Teatro Nacional de Opera e Bailado de Leningrado do Mariinsky¹⁹⁶, impondo um código de acção integralmente planeado pelo órgão do partido, pois só assim havia o garante de que o bailado podia chegar ao povo, instituindo a cultura de massas prescrita pelo líder.

Ainda no mesmo ano, 1932, o Museu de Leningrado organizou uma exposição intitulada “Quinze Anos de Arte Soviética”, onde se apresentou a evolução das tendências da arte soviética desde a revolução, incluindo as contribuições das vanguardas russas. Seis meses mais tarde, em 1933, a mesma exposição é montada em Moscovo, mas desta vez suprimem-se todas as obras modernistas, acusadas de deformar a realidade soviética. Esta acção mostra o gradual apagamento do que foram considerados “erros do passado”, ou seja, livrar-se das formas de arte que manchavam – aos olhos estalinistas – o percurso da verdadeira arte soviética.

Os três coreógrafos que melhor ilustram o período da liderança de Estaline são Vassili Vainonen (1901-1964) com *As Chamas de Paris*, Leonide Lavrovski (1905-1967) com *Romeu e Julieta* e Rostislav Zakharov (1907-1984) com *A Fonte de Bakhtchissarai*. Em 1932, *As Chamas de Paris* inscreve-se como verdadeiro primeiro bailado do realismo socialista. A obra, levada a cena por ocasião do XV Aniversário da Revolução, deu início

¹⁹⁶ Entre os alunos saídos da sua escola, contam-se os nomes de Ninel Kurgapkina (1929-2009), Rudolf Nureyev (1938-1993), Valery Panov (1938), Mikhail Barishnikov (1948), Natalia Markova (1940) e Yuri Soloviev (1940). É hoje conhecida como Academia de Ballet Russo Vaganova, uma das mais influentes e prestigiadas do mundo.

ao filão do bailado heróico, nela se destacando a dança de carácter¹⁹⁷. Apresentado como um vincado discurso político coreografado, onde o povo surge como o verdadeiro herói, a peça constituiu um notável veículo de propaganda que obteve um enorme sucesso, fazendo com que este bailado recebesse o Prémio Estaline. A narrativa centrava-se em cenas da Revolução Francesa, mostrando os marseheses enquanto heróis reais, avultando as massas como força motriz do drama e a decadência maléfica da aristocracia. A dança servia para ampliar o estilo e a vocação heróica, tornando-se num símbolo poderoso da eloquência proletária.

Quanto à *Fonte de Bakhtchissarai*, da autoria de Rostislav Zakharov e datada de 1934, revelou-se uma peça em plena conformidade com as exigências do realismo socialista: uma “intriga” simples, facilmente entendida pela plateia e tendo como tema uma narrativa inspirada na cultura tradicional russa de carácter popular.

Em 1935, Igor Moiseyev, o bailarino e coreógrafo russo graduado pelo Teatro Bolshoi, e que havia dirigido desfiles acrobáticos na Praça Vermelha de Moscovo, apresentou, no mesmo teatro onde se formara, a obra *Três Homens Gordos*, de Yuri Olesha (1899-1960), que retumbou num grandioso sucesso, devido ao facto de a peça ter sido capaz de encarnar o conceito artístico proletário vaticinado por quase duas décadas de escritos comunistas. A obra assentava numa narrativa de conto de fadas, que exaltava a luta do povo contra os gordos opressores capitalistas.

No ano seguinte, em 1936, têm início os “Grandes Processos de Moscovo” e as deportações massivas para os *GULAG*, seguindo-se, no ano de 1937, as purgas estalinistas em grande escala¹⁹⁸. Como em todas as artes, a dança continuou a acompanhar a linha ideológica do partido único, privilegiando os temas autorizados pelo PCUS e de que foi exemplo a obra de Alexandre Pouchkine (1799-1837), que, lida segundo os critérios do realismo socialista, foi matéria-prima de numerosos bailados, como *O Prisioneiro do Cáucaso* (1938), *O Convidado de Pedra* (1943), *A Camponesa* (1946) e *O Cavaleiro de Bronze* (1949).

Em 1939, o Bolshoi apresentou o bailado *Svetlana*, coreografado por N. Popko, L. Pospekhin e A. Radunsky, cujo título apontava para o nome da filha de Estaline. Escrito

¹⁹⁷ Dança característica de um país ou região, assente num folclore estilizado e elucidativo do “carácter” tradicional de uma população.

¹⁹⁸ No que concerne ao universo do bailado, e a título referencial, Alexandre Roumnev foi preso pela polícia secreta de Estaline e Valentin Parnac foi enviado para os *GULAG*, em 1937.

por Dmitri Klebanov (1907-1987), *Svetlana* ficou para os anais da história do bailado russo, como uma bem-sucedida construção da temática socialista e a sua bailarina principal – Olga Lepeshinskaya (1916-2008) que se haveria de se tornar membro do partido em 1943 – transformar-se-ia um símbolo do bailado soviético¹⁹⁹. A obra narra a história de uma rapariga russa, ingénua e casta que, sob a força de uma bravura ímpar, dança nas florestas soviéticas, glorificando a pátria.

Durante os anos 20 e 30, e apesar do sucesso dos bailados de heróis e heroínas saídos da sociedade soviética, o universo da dança da U.R.S.S. foi gradual e igualmente caracterizado por uma recuperação do reportório do bailado clássico, que, como alguns autores preconizam, era igualmente “uma arte oficial do Estado soviético”²⁰⁰. Este reutilizar do bailado académico, de tradição clássica, tinha a ver com o facto de apresentar uma maior visibilidade no estrangeiro, a par da música. Se bem que algumas vezes estes bailados fossem “coreografados” segundo bases menos tradicionais e mais de acordo com a nova mentalidade socialista, o seu êxito manter-se-ia por um longo período. Subiram a palco peças como *Le Lac des cygnes* (1920), *Giselle* (1922) e o *Quebra-nozes* (1929), em versões da autoria de Alexander Gorsky; *Sleeping Princess* (1923) e obras do reportório dos Ballets Russes, como *Petrouchka* (1920), *L'Oiseau de feu* (1921) e *Puccinella* (1926), na versão de Fedor Lopukhov; e finalmente, *Le Carnaval* (1928) na versão de Kasian Goleizovsky. A estreia de *Romeu e Julieta* (de Sergei Prokofiev), numa versão de Leonide Lavrovski, em 1940, evidenciou e reforçou o valor do bailado clássico, agora sob a égide da inspiração nacionalista soviética.

Ainda no que se refere à dança clássica, e durante a época estalinista, os bailarinos protegidos pelo regime foram autorizados a sair da U.R.S.S. em digressões vigiadas pelo KGB, como foi o caso de Galina Ulanova²⁰¹ que pisaria os palcos de Viena (em 1945), Roma (em 1949), Florença e Veneza (ambos em 1951), Londres (1956), encabeçando o elenco do Bolshoi. A fama desta bailarina, desde 1928 integrada no Mariinsky, chegou a Estaline em 1944, ano em que ditador lhe conferiu o grau de *Prima Ballerina Assoluta*, o

¹⁹⁹ Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. 297

²⁰⁰ Jennifer Homans, *Obra Cit.*, p. 342

²⁰¹ Galina Ulanova (1910-1998) formou-se na Academia Agrippina Vaganova, e iniciou a sua carreira no Mariinsky em 1928. Em 1944 foi convidada a integrar o elenco do Bolshoi onde foi, por dezasseis anos, *Prima Ballerina Assoluta*.

primeiro da era soviética²⁰². O comprometimento político para com o PCUS assegurava a estes artistas uma longa carreira, quase sempre isenta de obstáculos. Muitos se tornaram até grandes activistas do regime, como foi o caso da bailarina Olga Lepeshinskaya, cuja voz foi gravada em numerosas conferências, promovendo a política vigente do partido, sendo posteriormente reproduzida em diversas escolas e academias.

Esta confluência politico-artística, do realismo socialista dos anos 30, ditou um regresso à formação clássica – acabando com qualquer vestígio de experimentação moderna – criando-se para o efeito, numerosas academias de dança clássica nas repúblicas da União, onde foram aplicadas as fórmulas consagradas do ballet-drama.

Contudo, havia um factor distinto no que se refere ao ensino académico: como refere Juri Slonimsky, o crítico de dança moscovita, em 1947 “estudava-se não só dança clássica, como dança nacional de influência regional. Esta nova fonte de inspiração permitiria enriquecer o repertório, fazendo evoluir a própria arte coreográfica”²⁰³. Isto significou que os firmes alicerces do realismo soviético permitiram o surgimento de diversos concursos e festivais regionais folclóricos que estimularam a criação local, fazendo com que cada grupo formasse um padrão original, que traduzia a expressão popular da sua república. Todas juntas ajudaram a enriquecer o repertório nacional, revigorando-o: até a polícia política, a NKVD (precedente do KGB) e o Exército Russo²⁰⁴ tinham o seu conjunto folclórico.

Esta incursão da dança regional dentro da academia soviética havia dado os seus primeiros passos aquando da criação, em 1936, do Comité da União Soviética para as Questões Artísticas, órgão que passou a regular as produções teatrais e baléticas, valorizando as danças regionais, folclóricas e de carácter de cada província. Em consequência do estabelecimento deste comité, multiplicaram-se os festivais de folclore, cada um dos quais contando com centenas de participantes das diferentes repúblicas, mostrando a “autenticidade da música, os brilhantes trajes nacionais, os movimentos

²⁰² A última galardoada com esta distinção havia sido Mathilde Kschessinska. Ulanova foi ainda a única bailarina a receber o Prémio do Herói do Trabalho Socialista e o mais exclusivo título nacional de Artista do Povo da Rússia. Foi ainda Prémio Estaline em 1941, 1946, 1947, 1951 e Prémio Lenine em 1957.

²⁰³ Juri Slonimsky (Coord.), *Obra Cit.*, p. 4

²⁰⁴ As danças do Exército Russo foram a grande mostra patriótica criada entre as duas Guerras Mundiais e que ainda hoje subsiste. O grupo foi formado com o objectivo de levar esperança aos soldados da frente de batalha e aos hospitais. Ficou conhecido como o “Primeiro Exército da Paz” por utilizar a voz, a música e a dança em vez de armas. As suas coreografias “falavam” de amor, da vida campestre e das batalhas ganhas, sedimentando um espírito nacionalista e enaltecendo os heróis militares.

felizes e precisos e a coesão do grupo”²⁰⁵. Cada uma das repúblicas criou os seus grupos e festivais de dança, e tornou-se comum as melhores representações receberem prémios que encorajavam os bailarinos locais a aprofundar a sua arte nas escolas nacionais de Moscovo e Leningrado. Criaram-se novos bailados nacionais, influenciados a partir da produção regional, onde cada grupo formava um padrão que era a expressão original e nacional de cada república. Essas companhias das províncias socialistas ajudaram a renovar o repertório do Bolshoi (Moscovo) e do Kirov (Leningrado), sob a protecção do nacionalismo, contribuindo igualmente para que o sistema de ensino aprofundasse conteúdos, que foram enriquecidos com novas disciplinas artísticas inspiradas no folclore, nomeadamente do Cáucaso, Bielorrússia e Moldávia.

Em 1937, e contando obviamente com o apoio do regime, Igor Moiseyev fundaria o Grupo de Danças Folclóricas, que tinha como missão trabalhar sobre as tradições da dança étnica das diferentes repúblicas soviéticas, teatralizando e transformando-as para os bailarinos profissionais da sua companhia. Revisitadas pelo coreógrafo, as danças folclóricas russas tornar-se-iam na base de um estilo virtuosista que alcançaria grande sucesso internacional nos anos 50 e 60.

À dança folclórica, encorajada como longa expressão popular e colectiva, juntou-se a ginástica que logo conquistou numerosos adeptos devido ao seu grande dinamismo e surpreendente técnica. A cultura física, encorajada desde a época de Lenine, mostrava ser uma salutar preparação para o trabalho e era uma componente de educação para o “Novo Homem”. Estaline tornou-a então num dever cívico que rapidamente foi abraçado pela juventude, promovendo a prática do desporto e de um modo de vida higiénico e saudável (exaltando o sol, o ar, a água), em consonância com o ideal da sociedade soviética, uma vez que a valorização de um corpo são representava um símbolo da saúde e do vigor do “corpo social” comunista no seu conjunto.

Para melhor se perceber o fundamento da cultura física por parte do Estado bolchevista importa referir que, já em 1931, fora organizado na Praça Vermelha o primeiro Desfile Oficial Anual de Cultura Física, evento que contou com quarenta mil participantes. No ano seguinte o número aumentou para setenta e dois mil e, em 1933, para cento e cinquenta mil. Gradualmente, o acontecimento tomou proporções cada vez mais gigantescas, ao mesmo tempo que se apurou o efeito cénico e geométrico, tornando-

²⁰⁵ Annie Suquet, *Obra Cit.*, p. 784

o numa metáfora de força colectiva da própria U.R.S.S. Estas demonstrações da disciplina de massas, bem como a divulgação das danças folclóricas e das práticas gímnicas ou acrobáticas, asseguraram a ocupação a um grande número de artistas, como foi o caso de Nina Alexandrova, uma das artistas soviéticas que se consagrou à redacção e publicação de literatura destinada à organização de coreografias de massas para os festivais e desfiles onde abundavam pirâmides humanas e outras formas acrobáticas, evidenciando o potencial físico do Homem soviético.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, nuvens cinzentas instalar-se-iam no horizonte balético da U.R.S.S. Com efeito, e devido ao conflito mundial houve a necessidade de reintroduzir os grandes feitos patrióticos, levados a cabo pela população mobilizada pelo conflito. Mostradas como lições dançadas de coragem e resistência, bailados como *Tatiana, ou Filha do Povo* (1947), *Vida* (1948), *Estrelas Incandescentes* (1950), *Nós Estalinegrados* (1950), constituíram interessantes exemplos da vertente nacionalista que urgia promover. Se em *Tatiana, ou Filha do Povo* a narrativa se construía à volta de um romance onde o dever militar, o patriotismo e o reerguer da nação soviética triunfavam sobre o opressor fascista, *Vida* contava a epopeia de uma jovem heroína que, depois de numerosas tragédias, se mantinha uma patriota exemplar. Em *Nós Estalinegrados* a acção mostrava o orgulhoso exército soviético que, sob a bandeira nacional, marchava vencendo o inimigo alemão, numa lição que não devia ser esquecida. Aliás, com o final do conflito mundial em 1945, a realidade artística soviética não perderia o seu carácter propagandístico, como se pode atender no testemunho da mulher de Nijinsky:

*Eu jamais esquecerei a entrada das tropas soviéticas em Viena, em 1945. Era uma cidade morta mas nem eu nem o meu marido poderíamos imaginar que sobre as ruínas ainda fumegantes haveria lugar para uma manifestação da mais pura arte coreográfica do nosso tempo*²⁰⁶.

Ainda em 1945, o casal assistiria a um espectáculo de dança soviética onde participariam Galina Ulanova e Vladimir Préobrajinsky²⁰⁷, levando Romola a afirmar que “na Rússia moderna continua a tradição da sua grande arte nacional”²⁰⁸.

²⁰⁶ Romola Nijinsky, *Occident*, Dec. 1947, pp. 34-36

²⁰⁷ Filho de Olga Preobrajenska (1871-1962), *Prima Ballerina* do Mariinsky na Rússia imperial do czar Nicolas II.

²⁰⁸ Romola Nijinsky *Obra Cit.*, p. 38

Percebe-se assim como, em 1947 e após um conflito mundial que devastara a Europa, havia na U.R.S.S. trinta e um teatros estatais de ópera e quinze escolas/institutos estatais coreográficos. Estes números, por si só, mostram o fomento durante a época estalinista, no que concerne à criação de estruturas que difundissem a arte de Terpsícore em toda a extensa União das Repúblicas.

No traço de uma panorâmica geral, pode-se dizer que, quanto ao conteúdo do reportório apresentado durante as primeiras décadas da U.R.S.S., as influências foram encontradas na cultura popular, detendo uma linguagem simples e facilmente apreensível pela audiência proletarizada iletrada, que representava a esmagadora maioria da população russa; a dança passou a ter uma função didáctica, de fácil e acessível legibilidade, onde o herói da revolução constituía o modelo aplaudido. Paralelamente, algumas peças de vanguarda, saídas dos estúdios-escolas (de Isadora Duncan e outros) e de laboratórios de experimentação mostraram orientações que assentavam nas ideias construtivistas e suprematistas, que facilmente se identificavam com o “Novo Homem”, saído da revolução e que foram difundidas através de exposições que aconteciam nas próprias fábricas e escolas. Num segundo tempo, recuperou-se o reportório clássico que conviveria a par da época do realismo socialista, onde foi dada ênfase à adaptação do folclore ao virtuosismo tradicional do bailado, fórmula que seria depois exportada como embaixada cultural da U.R.S.S. durante a Guerra Fria, como adiante se verá.

3.2. A Itália fascista da Opera Nazionale Balilla

À semelhança da ditadura bolchevista, a Itália fascista usou as práticas físicas de forma a criar o novo tipo de cidadão que reabilitasse a imagem do país após o final da Primeira Guerra Mundial.

Durante duas décadas, Mussolini lideraria a Itália fascista, apontando na direcção de um destino nacional que só se extinguiria com o final da Segunda Guerra Mundial²⁰⁹. O *Duce* definiria, com alguma solidez, uma política cultural para as artes, considerando a política como a arte máxima, segundo referiu durante a Mostra della Rivoluzione Fascista: “A política é a arte suprema, a arte das artes, porque trabalha sobre o material mais difícil: o homem”²¹⁰. Porém, tal não significou que descurasse a produção cultural: longe de ser marginal no seio do fascismo italiano, a cultura mostrou ser a expressão ideal vinculativa, através da qual esse próprio poder se justificou, tendo a ditadura de Mussolini desenvolvido um sistema eclético e complexo de patronato artístico. Através de um vasto programa de exposições, concursos, comissões e aquisições, um extenso desígnio artístico aglutinou numerosos artistas e um público que redesenharia a nova cultura nacional. Na realidade, o período fascista italiano registou uma associação entre Estado e Arte, que permitiu um reconhecimento e uma legitimação desta sob a tutela oficial, tendo Mussolini desempenhado um papel preponderante na forma como o poder e as artes se relacionaram dentro do fascismo. Na análise de Emily Braun, “ele foi sensível à necessidade premente de reforçar as questões políticas de um sofisticado discurso estético, e astuto o suficiente para reconhecer a função privilegiada da autonomia criativa e a importância do papel do artista na formação da nova Itália fascista”²¹¹.

Deste modo, o seu regime definiu uma política cultural baseada numa série de controlos administrativos, destinados a desencorajar a oposição graças a um compromisso entre coação e tolerância. Isto traduziu-se, por parte do governo, num consentimento que autorizava os artistas a trabalharem sem censura directa, desde que não se mostrassem explicitamente anti-fascistas. Com esta combinação e com um sistema arquitectado em diferentes níveis de incentivo, flexibilidade e coação, a ditadura italiana foi vista, aos

²⁰⁹ Sobre o assunto ver Robert O. Paxton, *The Anatomy of Fascism*, Penguin Books, London, 2004

²¹⁰ Citado por Umberto Silva, *Arte e ideologia, del fascismo*, Cosmos, Valência, 1975, p. 216

²¹¹ Emily Braun, *Mario Sironi, Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 3

olhos dos criadores e aos olhos do público, como um patrão em busca de reconhecimento e, conseqüentemente, como um promotor nacional de cultura²¹².

Nos anos 30, a política de reforço das grandes instituições expositivas (Bienal de Veneza, Trienal de Milão) integraram-se dentro de uma política que recorreu às grandes mostras celebrativas, que estimulavam o encontro entre o grande público e o trabalho dos artistas, permitindo ainda adquirir uma certa notoriedade internacional. Promovendo o trabalho criativo de acordo com a cultura de propaganda do regime, “a arte fascista, como arte social era atenta à recuperação da tradição mas de uma forma capaz de interpretar uma nova realidade”²¹³. Numa confluência de interesses, alguns dos artistas “alinhados” foram particularmente relevantes como Gabriele d’Annunzio (1863-1938), Luigi Pirandello (1867-1936), Mario Sironi (1885-1961) e, principalmente, Tommaso Marinetti (1876-1944), pelo que vale a pena debruçarmo-nos sobre a política cultural dos modernos futuristas italianos, de que Marinetti foi o principal animador.

Os futuristas acreditavam na missão regenerativa de uma arte capaz de redefinir todos os aspectos da vida, logo, da política. Exaltavam o nacionalismo e o imperialismo, e professavam as mais radicais reformas sociais no âmbito do valor colectivo da nação. O futurismo de Marinetti reclamava a liderança de uma revolução cultural capaz de moldar os italianos modernos. O exemplo singular dos futuristas em relação às artes foi determinante para que se possa apreender, *a posteriori*, a linha seguida pelo *Duce*. Como sublinhou Leonetta Bentivoglio, “a pesquisa futurista no campo da dança facilmente se colou ao grande debate europeu que no início do século XX colocou em discussão não só a estética do bailado romântico (com o advento de Isadora Duncan), mas também à linguagem convencional e absoluta da dança académica”²¹⁴. O *Manifesto da Dança Futurista* de Marinetti, publicado em 1917, começa por criticar Diaghilev, Duncan e Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e mesmo a futurista Valentine de Saint-Point (1875-1953)²¹⁵, exaltando apenas a “mecanicidade” de Loïe Fuller. Com a emergência da

²¹² Ver Matthew Affron, Mark Antliff, *Fascist visions: art and ideology in France and Italy*, Princeton University Press, New Jersey, 1997

²¹³ Vittorio Fagone, “Arte política e propaganda”, *Annitrenta, Arte e Cultura in Italia*, Comune di Milano, Mazzotta, Milano, 1983, p. 44

²¹⁴ Leonetta Bentivoglio, “Danza e futurismo in Italia: 1913-1933”, *La Danza Italiana*, Vol. 1, Autunno 1984, Edizioni Theoria, Roma, 1984, p. 61

²¹⁵ Poetisa, romancista, teórica da dança e teatro, modelo e musa de Rodin, Valentine de Saint-Point foi uma das raras figuras femininas do futurismo francês. Autora do *Manifesto da Luxúria* (1913), publicado no *Portugal Futurista*, apresentou nesse mesmo ano, a sua *Métachorie*, novo género de expressão corporal, concebida como um jogo rítmico, inscrito no espaço segundo um tema geométrico. A sua concepção de autonomia da música e da dança encontraria eco anos depois com Mary Wigman, Merce Cunningham

máquina/motor e a consequente automatização das técnicas produtivas, os futuristas apostavam num estatuto da representação do corpo na arte, como uma essência mecânica que os assemelhava ao movimento de corpos-máquina. Se a dança preconizada por Marinetti no seu texto aponta para a acuidade da vida moderna, reprodutora do movimento mecânico através da possibilidade muscular, e exibida através de um corpo ideal, esta só encontrará verdadeira expressão na bailarina Giannina Censi (1913-1995)²¹⁶. Insatisfeita com a dança clássica, Censi decidira dedicar-se à composição coreográfica, efectuando várias experiências, das quais *Oppio e Grottesco*, de 1930, pode ser considerada a sua primeira dança futurista. Seguiu-se *Sinfonia Aerea*, de 1931, altura em que a italiana se torna na bailarina preferida de Marinetti. Ainda do mesmo ano, *La Danza dell'aviatrice* – elogiada pelo próprio Marinetti – mostra a bailarina dançar descalça e sem suporte musical. Mas seria *Aerodanza* e *Simultanina*, ambas de 1931 (e a última com texto do próprio Marinetti), que expressariam a concepção da dança caracterizada nos escritos do pai do futurismo. Giannina Censi usaria então todo um vocabulário autónomo de movimentos geométricos em que o dinamismo sintético era dado pela forma angulosa e concentrada que ocupava a acção total do corpo, levando Leonetta Bentivoglio a referir que em *Simultanina*, “Censi apresentou uma linguagem contemporânea que passou para a dança com uma nitidez prodigiosa”²¹⁷.

Giannina Censi continuaria a ser protagonista de diversas coreografias futuristas, exibindo os pés descalços, uma expressividade própria em cada parte do corpo, a linha directa do movimento, numa dança sem música e onde o ritmo era marcado pela palavra. Porém, a tradição conservadora da sociedade italiana não conseguia digerir tais extravagâncias; antes pelo contrário, achava-as perturbadoras e capazes de corromper os bons costumes de toda uma geração, e, talvez por isso, a dança futurista de Censi tenha constituído apenas um caso isolado na história da dança italiana.

Também os Ballets Russes foram atraídos pelo futurismo de Marinetti, pelo que, em 1916, Diaghilev encomendou a Fortunato Depero (1892-1960) cenário, figurinos e

(1919-2009) e John Cage (1912-1992). Marinetti não apreciou a sua *Métachorie*, considerando-a “uma abstracção monótona, limitada, elementar, estática, fria e sem emoção”, que nada tinha a ver com a grande sensibilidade dinâmica da vida moderna”. Sobre o assunto ver F.T. Marinetti, “Manifesto della danza futurista”, *L'Italia futurista*, anno II, N.º 18, Firenze, 1917.

²¹⁶ Bailarina, de formação clássica, trabalhou entre 1927 e 1928 em Paris com Lubov Egorova, bailarina de Diaghilev que dançara em 1921 o papel de Aurora em *Sleeping Princess*, estudando depois dança indiana e espanhola.

²¹⁷ Leonetta Bentivoglio, “Danza e futurismo in Italia: 1913-1933”, *Obra Cit.*, p. 80

acessórios para o bailado *Le Chant du Rossignol*, de Stravinsky, obra em que o futurista italiano decidira substituir o tradicional cenário pintado por uma nova visão tridimensional, num revolucionário conceito técnico. Todavia o projecto não se concretizou²¹⁸, e, em seu lugar, Diaghilev encarregou um outro pintor futurista, Giacomo Balla, da cenografia de *Feu d'artifice*, uma peça com música de Stravinsky e em que os intérpretes eram as luzes e o cenário, tendo a obra sido apresentada como parte integrante do programa dos Ballets Russes, no teatro Costanzi em Roma²¹⁹. Apesar de não ter sido reposta, *Feu d'artifice* constituiu um apontamento singular na história da trupe diaghileviana, mostrando um bailado sem bailarinos ainda que não passasse “de um episódio clamoroso da vanguarda russa cénica, um momento de ruptura do pitoresco folclórico de Bakst”²²⁰.

Depois da gorada experiência de *Le Chant du Rossignol* para os Ballets Russes, Depero retornaria à dança futurista logo em 1924, com *Anihccam 3000*, um bailado que assumiria, na concepção coreográfica, os movimentos e os ruídos das máquinas, como enunciado no *Manifesto* de Marinetti. Seguindo esta linha futurista, encontramos ainda o *Ballo Meccanico* de Ivo Pannaggi (1901-1981) e Vinicio Paladini (1902-1971), e *Cabaret Epilettico* de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) e Marinetti, ambos de 1922. Apresentadas em Paris, estas obras não esgotaram a proposta teórica do *Manifesto*, e mostraram-se incapazes de inventar uma técnica de movimento longe das referências tradicionais; daí que tenham constituído episódios isolados, uma vez que a dança oficial do fascismo não assentou no discurso futurista de Marinetti, de Censi ou de Depero, definindo-se a partir de pressupostos mais moderados.

Assim, e no que respeita à dança teatral, o bailado virtuoso italiano foi sistematicamente convidado a participar nos espectáculos vocacionados para as massas, havendo uma vontade notória de continuar a realizá-lo dentro da tradição lírico-coreográfica de Oitocentos. Paralelamente, promoveu-se o folclore de cada província italiana, à imagem do que vinha acontecendo na U.R.S.S., copiando-se a fórmula de chamar os grupos populares, a fim de “colorir” de movimento os eventos oficiais, os verdadeiros cartazes de propaganda da Itália fascista.

²¹⁸ O bailado viria a realizar-se só em 1920, com cenários e figurinos de Henri Matisse.

²¹⁹ Estreado a 17 de Abril de 1917

²²⁰ Leonetta Bentivoglio, *Obra Cit.*, p. 67

Em 1925, Arturo Toscanini (1867-1957), director do Scala, convidava Enrico Cecchetti a reformar a escola de bailado do teatro, tendo a sua sucessora (e nora de Toscanini) – Cia Fornaroli (1888-1954) – sido substituída por uma bailarina formada em dança dalcroziana e dança livre, de pseudónimo Jia Rускаia²²¹. Bem relacionada com os círculos fascistas italianos, Rускаia tornou-se, de certa forma, a “verdadeira bailarina oficial” do regime, coreografando de acordo com a noção que o fascismo pretendia fazer passar da autêntica mulher italiana: harmoniosa, dócil e sem qualquer toque de violência e foi essa característica que explicou o seu sucesso durante toda a ditadura italiana. Ascendendo na escala artística fascista, Rускаia tornou-se directora da Academia Real de Dança, instituição que deteve o monopólio da formação oficial de professores de dança em Itália até 1960. As suas coreografias pautavam-se por uma doçura de gestos e uma resignação de movimento, que não eram mais do que a promoção de um ideal da natureza feminina de submissão a uma vontade superior inquestionável, metáfora do próprio Estado mussoliniano que convinha consolidar.

Todavia, na empreitada ideológica fascista, que contemplava uma política para a dança, e para o corpo, o governo do *Duce* teve de contornar a oposição da sociedade tradicional italiana, assente numa fortíssima religiosidade secular. A doutrina católica recusava uma exibição do corpo enquanto objecto possuidor de uma força estética própria, impedindo qualquer expressionismo sensualista ou erótico. A tomada de posição da Igreja Católica chegara mesmo a denunciar a dança como “*bacilli di immoralità*” e era fácil perceber porquê: a sua tradicional e ancestral posição protegia uma integridade moral assente na cobertura do corpo, face a uma ausência de decoro, fazendo com que o *ballo* – e a dança em geral –, fossem algo a evitar. Porém, o regime fascista conseguiu “rodear” a posição conservadora do Vaticano através da promessa de que asseguraria a moralidade cristã, enquadrando a dança em exhibições de massas que permitissem “diluir” o corpo singular num enquadramento colectivo.

Em 1926, o Partido Nacional Fascista criou a Opera Nazionale Balilla (ONB), a primeira organização juvenil fascista, que tinha a seu cargo a educação física e moral dos jovens italianos. O seu programa consistia na educação e formação de uma consciência na juventude italiana, que estivesse em conformidade com os valores fascistas do seu

²²¹ Nascida Eugénie Borisenko (1902-1970), Rускаia era de origem russa, formada na rítmica dalcrozeana e na dança de Isadora Duncan, tendo chegado a Itália na década de 1920.

governo, como daria conta o *Diário da Manhã* de 25 de Abril de 1936, ao escrever nas suas páginas: “Os ‘Balillas’ são os melhores alicerces do movimento fascista”.

Os *Balillas* inspirar-se-iam sobretudo na obediência, patriotismo, actividades paramilitares e desporto. A forma principal de difusão da cultura fascista fez-se através de eventos desportivos que se converteram num instrumento de unificação social, alcançando um grande prestígio internacional. Por toda a Itália se construíram numerosos estádios, promovendo-se o desporto através do qual toda a juventude fascista se exibiu. A temática recorrente nestas grandes demonstrações copiaria a linha preconizada por todos os regimes totalitários: a busca de uma unidade visual que, sob a influência do nacionalismo, se compunha num marcante efeito cénico.

A educação física e a ginástica rítmica foram adoptadas em coreografias colectivas onde os movimentos rítmicos desenhavam variados motivos em constante mutação. Protagonistas na vasta geometria do espectáculo destino às massas, os jovens italianos ajudavam a construir uma imagem colectiva semelhante a uma máquina funcionando na perfeição, veiculando uma mensagem simbólica: a de que o rigor da engrenagem dos corpos, funcionando em uníssono, pretendia ser o espelho de uma Itália moderna e industrializada, a laborar na perfeição. Assim fica claro que o corpo se tenha tornado sinónimo de máquina que precisa de ser purificada, lubrificada e melhorada: para tanto, foram formulados conjuntos de exercícios adequados, não só ao aumento da eficiência no trabalho e na guerra, mas, sobretudo, susceptíveis de ser mostrados nos grandes eventos populares, em coreografias politizadas que enaltecessem a governo do *Duce*.

Em 1929, a ONB estende-se às adolescentes, desafiando a autoridade da Igreja que pretendia confinar o universo feminino ao resguardo do lar e da oração; foi através da nova visibilidade dada ao corpo, pela juventude mista dos *Balilla*, que se tornou possível fazer desaparecer muitos dos obstáculos morais ainda vigentes. Nas apresentações públicas, a rapariga e o rapaz mostravam-se numa actividade gímnica delineada segundo posições geométricas complexas, que enfatizavam o corpo enquanto instrumento e objecto mecânico.

Em 1937, a adesão à ONB torna-se obrigatória para todos os jovens italianos, sendo posteriormente rebaptizada de Gioventù Italiana del Littorio. Ponto central do discurso e da prática sob as ordens de Mussolini, a ginástica estruturada a partir dos

grandes desfiles de massas instituiu-se como “a” verdadeira religião da política do fascismo italiano. Por outro lado, o *Duce* nunca escondeu a sua simpatia pela dança, chegando mesmo a proferir: “*La parola d’ordine è ballare*”²²².

Se a dança moderna se confinara ao círculo futurista da elite política, a dança clássica, por seu turno, mantinha uma particularidade: até 1938 encontrava-se confinada ao universo feminino, e, embora numerosos bailarinos russos tivessem aberto estúdios em Itália ao longo da década de 1920 e de 1930²²³, o universo da dança clássica permanecia vedado aos homens, suspeitando-se de que os podia “feminizá-los”. Só em 1938, quando Aurel Milloss (1902-1989), formado por Enrico Cecchetti e Laban, foi convidado a dirigir no Teatro da Ópera de Roma um corpo de baile, que misturava dança expressionista e técnica clássica, é que se assistiu, pela primeira vez, à participação de bailarinos nas obras encenadas. Contudo, as tentativas de modernização de Milloss conheceram, de igual modo, um sucesso limitado, e seria só depois do final da Segunda Guerra Mundial que se implantaria, com êxito, a veia modernista do seu talento.

Importa mencionar que, a partir do decénio de 30, o regime fascista financiou a encenação de numerosas tragédias gregas que frequentemente chamavam a si coros de bailarinos com vista a colorirem o seu enredo. Foi nessa linha que, em 1932, se inseriu a coreografia de Giannina Censi, *Alceste*, uma tragédia de Eurípideu, que demonstrou mais uma vez a simpatia do *Duce* para com a vanguarda futurista, sobrepondo-se à posição redutora da Igreja.

O que importa sublinhar é que a vitalidade criativa, sobre a qual assentou a política cultural de Mussolini, nega por completo a teoria de que este período tenha sido apenas um parêntesis infeliz na história da dança italiana, uma vez que a atracção que exerceu em numerosos artistas e bailarinos nacionais foi comum a toda uma nova geração de criadores. Isso significou que os artistas politicamente comprometidos com o regime se viram à luz desse *élan*, aceitando orientar as suas obras de acordo com as instruções politico-artísticas emanadas pelo Partido Nacional Fascista.

²²² “A palavra de ordem é dançar” frase de Mussolini, “Il Popolo di Romagna” de 28.7.1929, citado por Anna Tonelli, *E Ballando ballando, la storia d’Italia a passi di danza (1881-1996)*, FrancoAngeli Storia, Milano, 1998, p. 198

²²³ Como Ileana Leonidoff (1893-1965) em Roma, Raia Markman em Turim e Maroussia Yartsev em Florença.

3.3. A dança alemã sob a suástica

Foi na Alemanha nazi que se assistiu a uma maior utilização da arte como veículo de propaganda, tendo o governo do III Reich sido o único a definir, com rigor, um plano próprio para as artes e a cultura. De facto, nenhum outro ditador tomou as rédeas da arte com tal obstinação como Hitler, levando Alex Ross a escrever que “terá sido porventura na Alemanha de Hitler que se estabeleceu a aliança mais diabólica entre a arte e a política jamais vista em todo o mundo”²²⁴. Nenhum líder europeu condicionou tanto a arte quanto o *Führer* pois, para ele, a arte era um instrumento de excelência a partir do qual os “verdadeiros” artistas construiriam um discurso que servisse o partido. Obviamente que esta preponderância da arte no regime autoritário alemão contemplou a dança, e, diríamos até, que a usou como estandarte da sua política de propaganda cultural, difundindo-a de forma inusitada por todo o Velho Continente.

Utilizando a história da própria dança alemã, há que recuar um pouco no tempo, para compreender como foi possível chegar-se a um tal cenário. Até ao início do séc. XX não se registaram, na Alemanha, manifestações coreográficas que traduzissem uma originalidade própria, vivendo os teatros da importação dos modelos e dos artistas italianos. Contudo, graças às experiências de Delsarte²²⁵ e Dalcroze²²⁶, da dança livre de Isadora Duncan²²⁷ e de Rudolf Laban²²⁸, foi-se construindo um discurso em que a prática do movimento permitiu aprofundar processos pedagógicos inovadores sobre o corpo e a materialização da dança, que convergiram na chamada *Ausdruckstanz* – a dança expressionista alemã. A fonte desta nova prática encontra-se desvinculada das tradições do bailado clássico, tendo sido orientada para sistemas de ginástica rítmica e de diferentes

²²⁴ Alex Ross, *Obra Cit.*, p. 225

²²⁵ François Delsarte (1811-1871) desenvolveu o conceito de ginástica rítmica. Em consequência do seu trabalho, influenciou uma geração de pedagogos, criando bases para a prática da educação física, da ginástica e da dança. Procurou uma metodologia que respeitasse cada corpo e, através das suas pesquisas, percebeu que a expressão humana era composta basicamente pela tensão e relaxamento dos músculos (*contraction and release*) e que para cada emoção existia uma correspondência corporal específica.

²²⁶ Emile Jaques-Dalcroze, criador de um sistema de ensino do rítmico musical, através de passos de dança, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930: o método eurrítmico, e que veio a influenciar, não apenas a prática pedagógica da música e da dança, mas também a denominada ginástica moderna. Ferdinand Hodler (1853-1918) pintava figuras femininas em poses que evocavam o movimento das danças das discípulas de Dalcroze.

²²⁷ A americana abriu diversas escolas na Alemanha, França, E.U.A., Grécia e Rússia: a de Berlim concretizou-se em 1911.

²²⁸ Rudolf Laban, bailarino, professor e coreógrafo, foi considerado um dos maiores teóricos de dança do século XX, dedicando a sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento nos seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

formas de movimento, e de que a escola de Laban, aberta em 1910 em Munique, e a de Duncan, no ano seguinte, seriam precursoras.

Acresce um outro elemento de não somenos importância: desde o final da Primeira Guerra Mundial, a Nackttanz – a dança nua – florescia com sucesso nos palcos da República de Weimar. Resultado de uma cultura naturalista, a dança nua cedo foi reproduzida nos vizinhos palcos europeus. Muitas das bailarinas “exóticas” actuavam frequentemente semi-despidas, ou mesmo nuas, em solos, redimensionando não só o significado artístico do exercício da dança, que se tornou num sinal de modernidade e se reproduziu pelos cabarets, night-clubs e palcos teatrais da Europa. Acolhendo esta nova atracção com entusiasmo, uma audiência eclética e motivada encheu as salas, não se confinando aos espaços de divertimento mas sustentando igualmente um mercado em emergência: o do consumo de fotografias encenadas dos espectáculos produzidos²²⁹. De entre os nomes mais famosos, destacaram-se as bailarinas Adorée Villany, Anita Berber (1899-1928), Mata Hari, Gertrud Leistikow (1885-1948) e Olga Desmond (1891-1964). James Klein (1886-1940), director do Teatro Apollo, foi o primeiro a introduzir “bailados nus”, que inspiraram vigorosas competições noutras salas berlinenses. Este movimento ligou-se depois à Ausdruckstanz, alargando o campo de novas possibilidades, uma vez que numerosas escolas de dança começaram a fomentar a exibição de bailarinos sem roupa. De acordo com o pensamento de Karl Toepfer, “é difícil de imaginar que a modernidade alcance uma maior controvérsia do que através da dança nua, (...) através do desejo que um corpo nu possa ser visto fazendo apenas movimentos estéticos puros”²³⁰.

Ao mesmo tempo, e em consequência indirecta da moda da Nackttanz, definiu-se o Körperkultur – o culto do corpo – que promoveu o desporto e a actividade física e era fácil perceber porquê: é que a nudez pressupunha uma estética corporal saudável e perfeita, daí que o exercício fosse estimulado como forma de desenvolver o potencial corporal de cada intérprete. A moda estendeu-se a todo o país e numerosas academias de ensino divulgaram os seus alunos em poses e apresentações sem roupa, de que são exemplo a Koch Scholl de Berlim, a Hagemann Scholl de Hamburgo, a Estas Scholl de Colónia e a Ida Herion Scholl de Estugarda. Porventura influenciados por toda esta nova

²²⁹ Rudolph Koppitz (1884-1936) foi um dos fotógrafos mais conhecidos, encenando fotografias com bailarinos onde se destacava uma forte dramaturgia expressionista.

²³⁰ Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Los Angeles, 1997, p. 96

configuração, numerosos artistas trataram de pintar com feroz acidez a dança erótica nua, como é o caso de Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), Hugo Scheiber (1873-1950), George Grosz (1893-1959), Jeanne Mammen (1890-1976), Christian Schad (1894-1982) e Rudolf Schlichter (1890-1955). Estes e outros autores ajudaram a criar uma vasta iconografia da dança na República de Weimar, inspirando-se na dança nua (ou semi-nua), a fim de produzir obras de pintura, escultura, artes gráficas, fotografia, cinema e até arquitectura²³¹.

De outro modo, os Congressos de Dança de Magdeburg em 1927, de Essen em 1928 e de Munique em 1930, constituíram importantes manifestações da dança que promoveram a arte de Terpsícore junto de um público mais vasto. O primeiro, o de Magdeburg, foi organizado por Rudolf Laban, Hanns Niedecken-Gebhard (1889-1954) e Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor da Bauhaus. O evento atraiu mais de trezentos participantes, permitindo dar uma visibilidade à dança expressionista até então sem precedentes, fazendo ainda emergir as publicações *Schriftanz* e *Der Tanz*. O tema do colóquio foi a institucionalização da Ausdruckstanz e contou com a exibição de filmes que mostravam as experiências de Laban, com uma grande mostra de figurinos e cenários que reforçavam a percepção da dança alemã agora surgida.

Em 1928, foi a vez de Fritz Böhme (1881-1952) coordenar o congresso de Essen, com a ajuda de Alfred Schlee, Kurt Jooss (1901-1979) e Ludwing Buchholz (1878-1943). Desta vez, Mary Wigman esteve presente, bem como Yvonne Georgi (1903-1975), Gret Palucca (1902-1983), Hanya Holm (1893-1992) e Rosalia Chladek (1905-1995). Os painéis abrangeram novas temáticas da cultura da dança, situando-a no contexto internacional; os espectáculos que ilustram o congresso contaram com a presença das danças nacionais de Inglaterra, Rússia, Alemanha, Java e Sumatra.

No ano de 1930, Laban viu-se destacado para director dos Teatros de Berlim, tendo sido convidado, juntamente com Böhme, para organizar o Congresso de Dança de Munique. O evento atingiu uma escala até então desconhecida: 1400 participantes de diversos países e de numerosas escolas e teatros de toda a Alemanha. Além de uma numerosa representação dos artistas nacionais, Munique pôde ainda assistir às exibições das danças da Holanda, Checoslováquia, Jugoslávia, Hungria, Áustria, Polónia, Bulgária e E.U.A. Um quarto congresso chegou a estar planeado para Viena, mas nunca se

²³¹ Com exemplos na Raumbühne Viena Concert Hall e na Himmelssaal Atlantis House de Bremen.

materializou; em seu lugar, Goebbels autorizaria a organização dos Festivais de Dança Alemães, que tiveram lugar em Berlim entre 1934 e 1936.

Foi dentro deste panorama que a política para a cultura do III Reich se viria a formar. Um dos primeiros gestos de Hitler, quando subiu ao poder em 1933²³², foi o de criar em Munique a Casa da Arte Alemã; seria a partir daqui que emanaria toda a arte oficial do nazismo e, ainda nesse mesmo ano, o *Führer* criaria a Reichskulturkammer – a Câmara da Cultura do Reich – e a Reichskammer der Bildenden Künste – a Câmara das Artes Plásticas do Reich, com a intenção de estetizar a política e politizar a cultura²³³. Directamente subordinada ao Ministério da Propaganda e sob o comando de Josef Goebbels, este organismo conduziu o pensamento do povo alemão, determinando as linhas de acção a seguir. O objectivo era orientar a produção, reprodução e distribuição artísticas, de modo a fazer passar a ideologia de propaganda concertada e bem definida; daí que se afirme que “a propaganda foi para Hitler uma arte”²³⁴ que redimensionou todo um ideário político, cultural e artístico na Europa entre 1933 e 1945.

Inicialmente, no domínio iconográfico, a Alemanha do III Reich alinhou pela herança de Weimar: uma retórica com fortes afinidades expressionistas, ainda que dissimulada por vectores próprios e até a sigla mais cenográfica da Alemanha nazi – SS – era ela própria escrita de forma angulosa²³⁵ e vista do ponto de vista formal, perfeito símbolo expressionista.

No ano charneira de 1933, o III Reich incorporou no Ministério da Propaganda de Goebbels uma secção dedicada ao teatro e à dança, marcando o preâmbulo de uma colaboração entre bailarinos/coreógrafos e o poder político. O seu encaixe subsequente na ideologia hitleriana foi direccionado logo nesse ano, quando se legislou explicitamente sobre as artes. Este envolvimento assentou numa premissa prévia: a de que a dança, a educação corporal e a actividade física contribuam de sobremaneira para recuperar a

²³² Em 14 de Julho de 1933, o Partido Nacional-Socialista é proclamado partido único.

²³³ Os artistas que fossem expulsos da Câmara de Cultura do Reich não podiam exercer a sua profissão, pois não conseguiam arranjar material de trabalho, uma vez que, durante a guerra, os utensílios de pintura só podiam ser adquiridos com a senha de requisição de materiais, entregue pela referida Câmara. A repartição da Câmara do Reich para as artes plásticas terminou em 1937, o que significou que, até essa data, todas as associações profissionais foram dissolvidas. Ver *Arte em Berlim 1900 até Hoje*, FCG, Lisboa, 1989, p. 39

²³⁴ Modris Eksteins, *Rites of Spring, the great War and the birth of Modern Age*, Mariner Books, USA, 2000, p. 321

²³⁵ Havia mesmo um carácter especial nas máquinas de escrever oficiais. Ver Jean Clair, *Obra Cit.*, pp. 34-35

ancestralidade germânica, que teria sido, por sua vez, inspirada na matriz estética da antiguidade grega. Na interpretação de Karl Toepfer, a dança foi “a grande expressão artística da individualidade alemã”²³⁶, como as acções levadas a cabo pelo III Reich tratariam de confirmar.

No ano de 1934 – um ano após a implantação do III Reich – Laban foi promovido a director do Deutsche Tanzbühne, dirigindo posteriormente os Festivais de Dança Alemães e tornando-se na figura proeminente da dança alemã. Seria a partir da sua liderança que todo um conjunto de bailarinos e coreógrafos seria convidado a integrar o programa artístico da dança e da cultura física da Alemanha, promovido pelo nacional-socialismo.

Ainda em 1934, o próprio Ministro da Propaganda, Josef Goebbels, celebrava a nova via expressionista publicitada por Laban como manifestação do puro génio nórdico. Nas suas palavras: “Nós, nacional-socialistas, consideramo-nos o suporte da modernidade e os mais avançados em matéria artística e dentro da proposta nacional-socialista avaliamos a contribuição artística do expressionismo e da abstracção para a revolução nacional”²³⁷. No entanto, e como se verá adiante, esta “colagem” ao expressionismo alemão e às vanguardas do início do século em breve seria abandonada, direccionando-se para uma via clássica, tão antagónica às experiências das artes dos modernos alemães.

Os Festivais de Dança de Berlim ocorreram nos anos de 1934, 1935 e 1936, estes últimos inseridos dentro de evento maior, os Jogos Olímpicos. O “pai” da Ausdruckstanz, Laban foi convidado a liderar o primeiro, de 1934, e que contou com o auxílio de Otto von Kendell. Primeira manifestação oficial da dança do III Reich, o Festival de Dança de 1934 foi precedido de uma forte campanha publicitária quer a nível interno, quer no estrangeiro. Este destaque não pretendia apenas colocar em evidência a dança alemã mas visava, acima de tudo, mostrar que o governo assumia o papel de mecenas e protector que generosamente financiava e apoiava os seus artistas. Inúmeros artigos na imprensa, emissões de rádio, exposições (de que “Dança como Arte”, no Museu Estatal foi exemplo), cartazes e filmes foram consagrados ao evento. Entre os coreógrafos convidados contaram-se os nomes de Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg (1902-1968), Yvonne Georgi (1903-1975), Valeria Katrina (1892-1983), Dorothee

²³⁶ Karl Toepfer, *Obra Cit.*, p. 98

²³⁷ Citado por Helmut Heiber, Joseph Goebbels, *Colloque*, Berlin, 1962, p. 196

Günther (1896-1975), Hertha Feist (1896-1990), Lola Rogga (1908-1990) e Lotte Wernicke. Como prolongamento do festival, um programa de digressões foi delineado, tendo os participantes sido acolhidos nos teatros municipais e nas sedes do partido que se espalhavam pelo território germânico. Esta acção não só proporcionaria emprego a numerosos bailarinos como favoreceria a irradiação do nacional-socialismo dentro da própria Alemanha.

O Festival de 1934 conheceu tal sucesso que Goebbels decidiu repeti-lo no ano seguinte, com meios ainda mais consideráveis. De novo confiado a Laban e a Kendell, o Festival de Dança de 1935 gozou de renovado sucesso, ainda que alguns coreógrafos se tenham mostrado descontentes por terem sido ostracizados pela programação de Laban, nomeadamente no que concerne à exclusão da dança clássica. No final do evento, foi publicado um livro colectivo *Os Festivais Alemães de Dança*, contando o volume com textos de Georgi, Günther, Kreutzberg, Palucca e Wigman. Primeira manifestação política colectiva dos bailarinos modernos expressionistas, a obra mostra a importância concedida a estes artistas na criação de uma identidade germânica que ajudaram a construir. Nos seus textos, a denominação “dança alemã” ou “uma nova dança alemã” substitui a de “dança moderna”, o que não deixa de se revelar sintomático no que respeita ao caminho percorrido. O Festival promoveu também a ideia de uma competição internacional de dança, que logo foi prontamente apoiada pelo governo. Fazendo-a coincidir com os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936, a competição enfatizou o carácter das danças folclóricas nacionais, apesar de as presenças alemãs convidadas a participar (Palucca, Wigman, Lizzie Maudrike, Dorothée Günther, Harald Kreutzberg e Rudolf Kölling) nada terem a ver com as formas da dança folclórica. O que interessa ressaltar é que o vanguardismo demonstrado por Rudolf Laban, no que concerne à realização desses festivais, ao invés de ser proibido ou denunciado como “degenerado”, foi, num primeiro tempo, promovido e floresceu, tornando-se parte da arte oficial nazi. Isso foi conseguido através da combinação entre arte, prática, teoria e mistificação, servidas em doses cuidadas que definiram a política para a dança sob a suástica.

A comunidade da dança acolheu de bom grado o entusiasmo provocado por estes festivais: Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Dorothée Günther, Yvonne Georgi, Jens Keith (1898-1958), Lilian Karina (1907-2007), os nomes mais destacados nesses eventos, por serem os principais representantes da nova dança germânica, aderiram sem reservas. Decerto que o alinhamento artístico catapultou muitos dos artistas que neles

se inscreveram para uma esfera de sucesso: contudo, muitos houve que se fecharam na sua arte, evitando alinhamentos políticos. Diversos bailarinos – como é o caso de Liselotte Köster (1911-1987), *Prima Ballerina* da Deutsche Oper Berlin e favorita de Hitler²³⁸ – não tornaram públicos os seus pontos de vista em relação à dança e à política, preocupados apenas com o seu próprio êxito e mantendo-se alheios aos destinos ideológicos do seu país. Como escreve Lilian Karina²³⁹, “muitos artistas, bailarinos, coreógrafos e pedagogos da dança negaram a ligação entre a criatividade pessoal e as condições sociais e políticas onde se inscreviam (...) mas muitas vezes, os seus interesses beneficiaram do apoio económico que o governo ou o partido lhes podia conseguir e essas atitudes afectaram profundamente a sua prática enquanto criadores de dança”²⁴⁰. Para eles o que importava era conseguir dar prosseguimento às suas carreiras, direccionando ou reajustando, sempre que necessário, as suas práticas de encontro ao ideal nacional-socialista; era uma cedência, o preço a pagar para se manterem no activo da arte que haviam abraçado. Os artistas que não seguiram esta linha desapareceram silenciosamente, exilando-se em países limítrofes, tendo sido esquecidos. O certo é que conforme o papel da dança se distinguia na propaganda do nacional-socialismo, o número de bailarinos ligados aos teatros nacionais e municipais triplicou²⁴¹, crescendo também a sua aparição em actos oficiais do regime.

É interessante indagar por que razão, num primeiro tempo, a dança expressionista (de vanguarda) foi validada pelo regime de Hitler. Talvez a razão resida no facto do próprio líder a achar representante da nova força política trazida pelo nacional-socialismo, chegando a dizer numa ocasião: “A dança, juntamente com a música, é a expressão cultural de base do povo!”²⁴². Esta preferência enunciada na declaração do *Führer* ajudou a promover a dança alemã: para os nazis, a dança não era apenas o reflexo da “sua” ordem social; ela tinha o poder de influenciar a invenção do “Novo Homem”, tornando-se a representação da sua raça superior. A receita não era nova, como já referido para a União Soviética bolchevista e para a Itália fascista, mas, na Alemanha, adicionou-se um novo

²³⁸ Ver Lilian Karina, *Hitler's dancers, German modern dance and the third Reich*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2003, p. 7

²³⁹ Bailarina alemã que trabalhou para o governo alemão nos anos 20 e 30, tendo-se exilado na Hungria e depois na Suécia.

²⁴⁰ Lilian Karina, *Obra Cit.*, p. 5

²⁴¹ Entre 1933 e 1944 o número de bailarinos passou de 731 para 2428. Ver Laure Guilbert, *Danser avec le III Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles, 2000, p. 203

²⁴² Citado por Marion Kant, *Hitler's dancers, German modern dance and the third Reich*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2003, p. XII

fundamento que a fez atingir uma amplitude nunca alcançada por outro Estado totalitário: o da superioridade étnica preconizado pelo nacional-socialismo. A plasticidade da *Ausdruckstanz* permitiu a reinterpretação do *Körperkultur*, que mostrava a saudável nação alemã, acentuando o carácter elitista de uma pretensa superioridade da raça ariana, conceito tão caro a Hitler. O interesse do governo nazi em associar a dança de carácter expressionista aos seus programas políticos não pode deixar de se ver à luz da ideia de que a saúde e o vigor físico eram espelhos de uma nação sadia e vigorosa que tinha a pretensão de se impor a toda a Europa.

Com a intimidação do partido, os protagonistas da dança expressionista foram “convocados” para as celebrações e rituais colectivos que glorificavam uma integração ideológica do povo como um corpo comum, numa massa uniformizada e vigorosa. Os protagonistas da nova dança alemã cedo se entregaram aos padrões culturais coreográficos geométricos, numa rima de fácil apreensão, tornando o corpo num signo da acção política nazi²⁴³.

Conforme o nazismo se expandia e as suas tropas avançavam pela Europa, realizou-se “uma Arte da Sedução, através de um grandioso número de festividades, eventos e folclore”²⁴⁴. Anunciava-se a renascença cultural que marcava o renovado tempo hitleriano, e, nesse campo, destacam-se os Jogos Olímpicos de 1936, evento que abriu uma era na história do desporto, compondo mais uma oportunidade para destacar o papel da dança “como instrumento de propaganda política, glorificando a ideologia do regime”²⁴⁵. Jamais uma acção desportiva conhecera uma tal cobertura mediática: mais de três milhões de espectadores, mais de dois mil e oitocentos atletas e o estabelecimento de um moderno sistema de comunicação orquestrado, pelo próprio Ministro da Propaganda, Josef Goebbels. O corpo olímpico, clássico, musculado e saudável, era o ideário do decénio e reflexo do regime que o sustentava; foi assim que os atletas glorificados por Leni Riefenstahl (1902-2003) funcionaram como um modelo da sociedade do III Reich²⁴⁶.

²⁴³ Ver *Biblioteca Teatrale, Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, N.º 78, April a Giugno, Bulzoni Edizione, Rome, 2006

²⁴⁴ Peter Adam, *The Arts of the Third Reich*, Thames and Hudson, London, 1992, pp. 71-73, 303

²⁴⁵ Jacques Fredj, *Le Sport Européen à l'Epreuve du Nazisme, Des J.O. de Berlin aux J.O. de Londres (1936-1948)*, Mémorial de la Shoah, Paris, 2012, p. 5

²⁴⁶ *Olympia*, filme de 1938 que documenta os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, realizado no Estádio Olímpico de Berlim. Foi a primeira longa-metragem de todos os tempos.

Inserido no evento, o Festival Olímpico da Juventude seguiu as linhas gerais dos anteriores festivais de dança de 1934 e 1935, só que agora numa escala muito maior, uma vez que os melhores bailarinos e companhias do mundo inteiro foram convidadas a participar. Do estrangeiro vieram representações de vários países²⁴⁷ que ajudaram a diversificar as exibições apresentadas e, se houve algumas recusas (como é o caso de Martha Graham de que adiante se falará), estas foram pontuais, evidenciando o comprometimento político dos artistas.

A narrativa de Mary Wigman sobre a inauguração dos Jogos Olímpicos é sintomática do exercício politico-ideológico dele decorrente:

É um espectáculo de massas em proporções nunca alcançadas, realizadas na presença de cem mil espectadores no Estádio Olímpico. A representação consiste em três formações das quais (...) a segunda é apresentada por duas mil e trezentas raparigas dos 14 aos 18 anos. Na quarta parte, segue-se uma dança (...) com sessenta guerreiros (...) e um drama com oitenta bailarinas²⁴⁸.

O Festival Olímpico da Juventude reunira dez mil participantes, entre amadores e profissionais. A coreógrafa Dorothée Günther e o seu assistente Maja Lex (1906-1986), assim como Hinrich Medau (1890-1974) e M. Rabenhorst foram chamados a elaborar as cenas das massas, supervisionando os ensaios. Harald Kreutzberg, Werner Stammer, Gret Palucca e Mary Wigman tinham a incumbência de compor solos e danças de grupo. A composição de Hino Olímpico, inspirado na 9ª Sinfonia de Beethoven e prevista para o encerramento do espectáculo, foi encomendada a Richard Strauss (1864-1949). Este trabalho de aproximação entre a ginástica, a dança e a música é revelador de uma evolução global das tendências da educação física e da concepção de obra de arte total wagneriana. O gigantismo do estádio, o maior até então construído, emoldurava a encenação: dez mil figurantes que desfilavam frente a uma assistência de cem mil pessoas.

Quanto às obras apresentadas, as propostas coreográficas espelharam os desígnios do partido: no programa de dança dos Jogos Olímpicos, Palucca criou um solo intitulado *A Graça das Donzelas*, uma edificante obra da propaganda nazi, que a artista manteria em reportório até 1945. Harald Kreutzberg apresentou *A Dança das Armas*, onde o

²⁴⁷ Itália, Polónia, Holanda, Roménia, Grécia, Bulgária, Áustria, Índia, Jugoslávia, Canadá, Suíça e Bélgica.

²⁴⁸ Citada por Hedwig Müller, *Mary Wigman: Leben Und Werk Der Grossen Tänzerin*, Quadriga Verlag, Berlim, 1986, p. 239

protagonista homenageia os mortos da Guerra. Mary Wigman coreografou *A Luta do Herói e o Lamento da Morte*, um louvor à raça ariana, enquanto Laban, criou várias cenas sob o título *Do Vento Quente e da Nova Alegria*. Um trecho do conjunto, *O Destino Germânico*, havia sido previamente apresentado ao Ministério da Propaganda, e aprovado mas Goebbels, à última hora, cancelou-o por achá-lo “demasiado intelectual”²⁴⁹. A razão para tal anulação residiria numa precaução fundamentada no facto de, anteriormente, a 7 de Novembro de 1935, o ministro ter mostrado a Hitler um pequeno documentário de Palucca que desapontou o líder nacional-socialista. O *Führer* não gostou do que designou por “expressões intelectuais dentro da dança”, afirmando: “O trabalho de Palucca ofende-me; é demasiado intelectual e feio, saltitando em passos distorcidos e sem qualquer estética de dança”²⁵⁰. Com esta opinião Goebbels cuidou de precaver-se no que respeita às suas prestações oficiais e, apesar de preferir Palucca e Laban, sacrificou as suas predilecções para evitar a eventual repreensão de Hitler. Os Jogos Olímpicos eram demasiadamente importantes, logo, não era o lugar para experimentações e Goebbels sabia-o; o tempo não era favorável a *faits-divers* inconsequentes. Ao desistir das suas preferências, e antecipando o aval do líder, o Ministro da Propaganda alemão salvaguardou a sua posição mas comprometeu a de Laban e Palucca.

A concepção e estrutura narrativa do Festival Olímpico produziram um jogo inédito de correspondências entre a estética e a ideologia. O trabalho expressivo foi preterido em relação ao sublinhar dos efeitos visuais de conjunto. Círculos, ovais, quadrados e linhas compunham as formações de grupo que foram reforçados pela uniformização dos trajos, num completo diluir autoral. O cenário dispunha de proporções gigantescas nos quais os participantes, amadores e profissionais, faziam eco da retórica do regime a uma escala monumental. A assinatura do discurso coreografado ao serviço da arte totalitária, apenas podia contemplar um único nome: nazismo, e foi com esse raciocínio que, no dia seguinte ao encerramento das Olimpíadas, Hitler declarou: “Nós vimos emergir à nossa volta, um novo corpo, a luz, o ar e o sol oferece-nos um novo ideal”²⁵¹.

²⁴⁹ Josef Goebbels, *Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente*, 21.6.1936, citado por Laure Guilbert, *Obra Cit.*, p. 119

²⁵⁰ *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-1942*, noted by Henry Picker, 25.3.1942, citado por Laure Guilbert, *Obra Cit.*, p. 120

²⁵¹ G. Krause, *Olympische Spiele*, Berlin, 1936, citado por Laure Guilbert, *Obra Cit.*, p. 305

O regime hitleriano saiu reforçado nos Jogos Olímpicos, reflectido-se no “herói desportivo” que repetia a receita já consolidada na U.R.S.S. e na Itália, e instituindo-se como símbolo aglutinador da ideologia totalitarista.

Por outro lado, o facto de Laban ter sido indigitado como director dos Teatros de Berlim, administrador dos Festivais de Dança Germânicos e mentor dos Jogos Olímpicos de 1936, abriu um período sem precedentes na centralização do mundo da dança alemão. Segundo alguns autores, esta obediência e submissão aos desígnios do nacional-socialismo fizeram com que Laban, Wigman e Palucca “aceitassem a exclusão dos não-arianos sem qualquer escrúpulo, uma vez que concordaram que alguns dos seus colegas eram agora oficialmente “doentes”, “degenerados” ou “alienados”, consentindo na censura e na supervisão política da sua arte”²⁵² o que não invalidou que, num segundo tempo, estes artistas fossem obrigados ao exílio, como se verá em breve.

Ainda em 1936, e apesar de Hitler achar Palucca intelectualmente pouco tolerável, o jornal da SS, *Das Schwarze Korps*, considerou-a a maior bailarina alemã da altura, a que personificava a verdadeira identidade germânica e os novos valores por ela consignados. A sua participação nos Jogos Olímpicos havia consolidado a sua imagem enquanto artista, bailarina e coreógrafa e era isso que o artigo do jornal celebrava²⁵³.

Contudo avizinhava-se um novo tempo germânico, tempo esse que coincidia com um endurecimento ideológico que, no campo da cultura, obrigaria a uma reorganização da Câmara da Cultura, e onde os dirigentes haveriam de ser substituídos por outros que se encontravam dentro da linha nazi mais intransigente. A postura de Hitler caminhou então no sentido de uma aproximação a uma linha mais clássica da arte e, consequentemente, da dança. O próprio *Führer* anunciou que todos os campos artísticos deviam ser sujeitos a “uma purificação sem piedade”²⁵⁴ e, em conformidade com a sua directiva, a missão de cada campo artístico foi redesenhada em função do critério racial e patriota do nacional-socialismo, de que os Jogos Olímpicos de 1936 haviam já feito parte. Uma vez que as nações onde a dança estava solidamente instituída não participaram (Rússia, França, Suécia, Inglaterra, E.U.A), a hegemonia da dança alemã brilhou sobre uma concorrência internacional, formada por delegações regionais de “segunda linha”.

²⁵² Marion Kant, *Obra Cit.*, p. 110

²⁵³ Contudo, pouco depois, em 1939, e devido às suas ascendências judias, Palucca vê a sua escola fechada pelo regime nazi.

²⁵⁴ Hitler citado por Laure Guilbert, *Obra Cit.*, p. 341

O endurecimento da conjuntura política coincidiu com a promulgação da proibição de qualquer crítica artística, directiva saída no Outono de 1936. A política para a dança foi então reavaliada em função da sua utilização ideológica, o que levou a que algumas das criações de Laban, de Wigman e Palucca comesçassem a ser mal vistas pelo regime (nomeadamente as mais “modernas”), acabando os seus autores por serem gradualmente afastados dos eventos oficiais.

Em 1937 Laban não viu renovado o seu contrato com o Estado alemão e abandonou o país, o mesmo acontecendo com Palucca, que viu a sua escola em Dresden encerrada em 1939, por decreto ministerial. Este *volte-face* na política do III Reich encontrava a sua justificação no facto de os contornos políticos europeus se terem agudizado, afastando-se cada vez mais a hipótese de uma solução não bélica. Por outro lado, a ideologia nacional-socialista foi-se “classicizando”, acabando por deixar de se identificar com uma arte “de vanguarda”, o que fez com que a dança expressionista fosse sendo preterida, optando-se por tomar uma via conservadora. O regime alemão afastava-se da vanguarda expressionista que inicialmente apoiara, tal como os bolchevistas se haviam identificado, num primeiro tempo, com a vanguarda russa para depois a anularem. Mais uma vez, e depois de o novo poder ditatorial se ter estruturado, afastara-se de uma certa criação “abstracta” (no qual se incluía os laboratórios coreográficos soviéticos e a dança expressionista alemã) de vanguarda e tornara-se clássica. Este cenário repetir-se-ia por toda a Europa totalitária, atestando a ideia de que, se de início a vanguarda representara uma ruptura com a tradição, cedo foi “readaptada” pelo poder, passando a figurar como padrão e tornando-se gradualmente conservadora, ou seja, aos ímpetus revolucionários iniciais apoiados em ideais modernos, sucedeu-se uma institucionalização que foi ao encontro de uma reorientação de cariz conservador. Mais uma vez, e como a história tem mostrado, a união entre vanguarda e revolução apresentou-se de curta duração, pela razão principal de que a revolução nas artes, enquanto análoga à revolução política, não partilha necessariamente os mesmos valores, objectivos e métodos.

De instrumento de reconquista do prestígio cultural, a dança transformar-se-ia “pouco a pouco num jogo perigoso com uma visão totalitária”²⁵⁵, mas a própria posição do regime não foi clara em muitos aspectos, constituindo, de certo modo, um paradoxo,

²⁵⁵ Susanne Schoenfeldt, “L’Ausdruckstanz. Le rêve romantique et la politique”, *Nouvelles de Danse, Dossier: Danse et Politique*, N. ° 30, Hiver, Pantin, 1997, p. 44

uma vez que, se por um lado se voltou para o classicismo, por outro combateu (já nos anos 40) a dança clássica. Efectivamente, em 1942, o próprio Ministro da Propaganda, Goebbels, decretou a proibição da dança dramática, pelo simples facto de ser conotada com uma sociedade moralmente religiosa e tradicional, contrária ao ideal do “Novo Homem” ariano. Assim se percebe que por ocasião da Exposição Internacional de Paris, em 1937, fosse ainda a *Ausdruckstanz* que os alemães exibissem, desta vez pela mão de Harald Kreutzberg e Dorothee Günther, seguindo a linha desenhada por Wigman.

Apesar do exílio de muitos dos seus mentores, a dança alemã continuaria a servir o regime: se o aproveitamento ideológico da *Ausdruckstanz* se manteve como um certo ideal do vigor ariano, a gradual radicalização da política do III Reich retirou-lhe o seu espaço de manobra de experimentação moderna: o que começara por ser reconhecido como expressão promissora de uma dança germânica, foi-se incompatibilizando com ela. Uma nota no diário de Goebbels mostra o abandono da *Ausdruckstanz* e a mudança de direcção do regime:

A UFA está a fazer um filme de dança. Proibi que se mostrassem as danças filosóficas de Palucca, de Wigman e de outros. A dança deve ser viva e dar a ver os corpos de mulheres belas. Nada disto tem que ver com filosofia²⁵⁶.

Assim se entende como a dança expressionista foi perdendo a sua supremacia, tendo sido reduzida e tolerada apenas como manifestação lateral e periférica. Em seu lugar deu-se uma reedificação do bailado, não o bailado romântico, o ballet-drama, mas um bailado como entretenimento sob novos critérios interpretativos, trazido pela mão de Rudolf Kölling (1904-1970), director da Ópera de Berlim e coreógrafo favorito de Goebbels, depois do afastamento de Laban. A par das interdições de apresentações de dança expressionista, foram sobressaindo novos bailarinos coreógrafos apoiados pelo regime: além de Kölling, devem referir-se as figuras de Dorothee Günther, Jutta Klamt (1890-1970) e Harald Kreutzberg.

De 1937 a 1943 a Câmara do Teatro organizou semanas de formação nacional, destinadas a promover ensinamentos específicos sobre que tipo de obras levar a cena: entre os conferencistas contaram-se os nomes de Rudolf Bode (1881-1971) e Fritz Böhme, entusiásticos divulgadores do nacional-socialismo.

²⁵⁶ Citado por Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p. 254

Em paralelo à radicalização da cultura alemã, tem lugar no ano de 1937, a exposição de “Arte Degenerada”, mostra que foi o culminar de um conjunto de acções acção que já se vinham desenhando havia anos: em 1933, o governo nacional-socialista havia começado a retirar das colecções públicas nos museus algumas obras de arte modernas e, em 1935, promoveu uma primeira exposição de “Arte Degenerada” em Nuremberg, embora não atingindo a dimensão da de Munique, de 1937, que encerrara o estigma da arte moderna para o III Reich²⁵⁷. Obras dadaístas, expressionistas, impressionistas, cubistas, fauvistas, futuristas, construtivistas e surrealistas foram preteridas, retomando-se a directiva clássica e figurativa da arte e que antecederia as vanguardas do início do século XX.

Assim, e contrariando uma certa ideia de que “Hitler queria manter a ilusão da autonomia nas Artes”²⁵⁸, a Reichskulturkammer – a Câmara da Cultura do III Reich – reorganizou-se segundo o pressuposto de que a tradição clássica era uma arte absoluta que pairava acima da história e portanto de qualquer movimento de vanguarda: foi com essa ideia em mente que se revitalizou o folclore, o novo “espelho da alma alemã”.

O nome que se destacaria no reavivamento do folclore alemão foi o de Fritz Böhme, o grande teórico da cultura da dança alemã. Pretendendo estabelecer uma academia e um arquivo nacional de dança²⁵⁹, Böhme formulou as justificações de uma história germânica da dança fundamentada a partir do folclore. Procurando encontrar no modelo folclórico um reflexo da ancestralidade da cultura alemã, Böhme defendeu uma recuperação da tradição “como uma questão de raça”²⁶⁰ e o folclore nacional como uma fórmula “impermeável às formas estrangeiras”²⁶¹. Estas justificações conferiam uma pertença à paisagem e tradição alemãs que, por sua vez, assentaria numa raiz de

²⁵⁷ Em 2011 as autoridades alemãs descobriram num apartamento de Munique 1500 obras de artistas de renome, num espólio formado durante o período nazi. Segundo uma investigação da revista alemã *Focus*, pelo menos 300 peças vieram directamente da exposição “Arte Degenerada” (*Entartene Kunst*) que o regime organizou em 1937, tendo sido confiscadas sobretudo a colecionadores judeus que tentavam comprar a sua saída da Alemanha nazi. O espólio encontrado inclui trabalhos de artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall, Emil Nolde (1867-1956), Franz Marc (1880-1916), Max Beckmann, Paul Klee (1879-1940), Oskar Kokoschka (1886-1980), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Max Liebermann (1847-1935). Sobre o assunto ver <http://www.publico.pt/cultura/noticia/picasso-matisse-e-chagal-entre-as-1500-obras-de-arte-descobertas-num-apartamento-alemao-1611235> (visualizado a 4.11.2013) e também <http://www.publico.pt/alemanha/jornal/o-homem-que-tinha-em-casa-um-museu-de-arte-moderna-27358568#0> (visualizado a 6.11.2013).

²⁵⁸ Alex Ross, *Obra Cit.*, p. 318

²⁵⁹ Na linha do que Rolf de Maré faria com os seus *Archives Internationales de la Danse*, de Paris.

²⁶⁰ Citado por Marion Kant, *Obra Cit.*, p. 95

²⁶¹ Citado por Laure Guilbert, *Obra Cit.*, p. 181

sensibilidade germânica única: era o folclore ao serviço da revolução nacional-socialista, num nítido comprometimento político.

Nos avanços e retrocessos da aproximação do desfecho da Guerra, a dança alemã foi perdendo a sua supremacia, o seu fulgor e o seu crédito. Em 1943, a Escola de Dança Alemã e o Teatro de Dança Alemão foram bombardeados, tendo sido fechados em Março de 1945. Ao mesmo tempo que o III Reich começava a colapsar a Ausdruckstanz acompanhava essa queda, fechando-se em reduzidas companhias e transferindo-se para o cinema²⁶², onde acabou por se extinguir.

Dentro do contexto da dança alemã sob a suástica, a história da dança que “se havia tornado parte da vanguarda nazi”²⁶³ cobriu-se com o véu do esquecimento. Os bailarinos e coreógrafos considerados “degenerados” pelo regime – que começara por celebrá-los e difundi-los – abandonaram o país ou emigraram, nomeadamente para os E.U.A. de onde, e como refere escreve Susan Manning, “ajudariam a sedimentar a nova dança moderna necessariamente com outro significado político”²⁶⁴.

Entre 1933 e 1945, a teatralidade e a encenação dos eventos públicos constituíram actos cirurgicamente preparados, onde a fusão da estética e da política encontraria uma expressão ritual, espécie de símbolo de uma liturgia política que tinha lugar em cenários arquitectónicos de efeito teatral de grande escala. Era o fascismo servido como “religião cívica”²⁶⁵, estabelecendo-se como alternativa à experiência religiosa, nomeadamente no que diz respeito às práticas culturais (celebrações, cerimónias) e às práticas artísticas (artes plásticas, teatro, dança, música): os seus líderes actuavam como o alto clero e as massas formavam a congregação. Debaixo de uma fachada da ordem e da eficácia, houve, na Alemanha nazi, uma preocupação com o senso de identidade, unidade, solidariedade e força que anulava os efeitos maléficos da Guerra e catapultava a Alemanha para uma posição de liderança artística, altamente politizada e da qual deu conta a Hitlerjugend, (Juventude Hitleriana). Nesta vertente, a das grandes exposições públicas da juventude alemã, assinala-se o nome de Rudolf Bode, aluno de Dalcroze e militante nazi desde a

²⁶² As películas produzidas sob a chancela da Reich Film Chamber contaram com a presença de coreógrafos como Rudolf Kölling, Sabine Röss e Tatyana Gsovsky.

²⁶³ Marion Kant, *Obra Cit.*, p. 105

²⁶⁴ Susan Manning “Ausdruckstanz across the Atlantic”, *Dance Discourses, Keywords in dance research*, Routledge, USA, 2007, p. 61

²⁶⁵ Expressão usada por Günter Berghaus, “The Ritual Core of Fascist Theatre, an Anthropological Perspective in Fascism and Theatre”, *Comparative studies of the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, UK, 1996, p. 53

primeira hora, o qual desenvolveu a sua própria abordagem à ginástica rítmica, difundida na Alemanha através de uma forte rede de escolas privadas. Em 1933, foi nomeado chefe nacional dos grupos de educação física no seio da Frente de Combate para a Cultura Alemã. Ainda nesse ano Bode publicou um texto onde se propunha estabelecer “os fundamentos espirituais da ginástica e da dança no Estado nacional-socialista”²⁶⁶ e onde chamava a atenção para a denominação do intelectualismo que conduziria ao declínio da cultura alemã e da força do povo, apelando a que o bailarino moderno e o ginasta consciente se unissem numa figura ideal. Verdadeiro ícone do cidadão germânico, o bailarino-ginasta iria encarnar a verdadeira expressão ariana. Ciente da sua argumentação, o apelo de Bode foi aceite por numerosas escolas de dança moderna, que se juntaram à Frente de Combate para a Cultura Alemã, tendo sido particularmente bem aceite nas escolas privadas do III Reich, como as de Mary Wigman e de Gret Palucca, e que, integradas no ensino oficial nacional-socialista, conheceriam um notável sucesso. Estas estratégias de reunião deram os seus frutos nos festivais de dança alemã e nos congressos de dança que culminaram, como referido atrás, na cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos de 1936.

Numa análise de conjunto percebe-se que a dança alemã assumiu uma importância efectiva na criação de uma imagem nacional: a cultura do corpo fizera deste uma insígnia e, do movimento, um signo da cultura estética nazi, facto que motivou muitos dos pintores alemães a produzirem registos sob a sua inspiração e de que Emil Nolde e Ernst Ludwig Kirchner sido, porventura, os casos mais conhecidos. Também entre os bailarinos e os pintores se forjaram amizades e entusiasmos, que levaram à produção de registos pictóricos inspirados pela dança: Kandinsky era amigo de Alexander Sakharoff (1886-1963), Emil Nolde de Mary Wigman, Paul Klee e Ludwig Kirchner de Gret Palucca, como fora August Macke (1887-1914) dos Ballets Russes²⁶⁷.

Engodo e sedução da cultura nacional-socialista, a dança alemã produzida sob a suástica revelou-se através de um corpo-emblema, tendo vindo a influenciar outras ditaduras europeias, nomeadamente a espanhola.

²⁶⁶ *Deutsche Kultur-Wacht*, 23.12.1933, N.º 38, pp. 11-14, citado por Annie Suquet, *Obra Cit.*, p. 815

²⁶⁷ Ver José Sasportes, “Expressionismos: sintonias entre as artes visuais e a dança”, *A Dança & Música nas Artes Plásticas do século XX*, *Obra Cit.*, p. 35

3.4. A Espanha franquista dos Coros Y Danzas de la Sección Femenina

Em 1939 a vitória de Franco e o fim da Guerra Civil Espanhola permitiram a instauração de um regime ditatorial que, tal como os outros regimes totalitários europeus, não demorou a enunciar uma cultura oficial. Ao longo de mais de três décadas, o franquismo formulou uma política artística manifestamente influenciada pelo modelo alemão. Nessa vertente, os actos públicos, em que os cidadãos eram simultaneamente actores e espectadores, formaram uma montra do regime do *Generalíssimo*, numa reprodução da propaganda implantada na Alemanha hitleriana.

Na obra *Arte y Estado*²⁶⁸ o regime espanhol estruturou a política cultural a seguir para as artes, enunciando-se as grandes linhas de acção da estética oficial franquista.

Quando foi criado em 1938, a Regiduría de Cultura (no seu II Conselho Nacional), nunca os seus mentores pensaram em estruturar um departamento em que a dança ocupasse um lugar relevante. Essa posição estava destinada à música e foi através dela que a dança se foi revelando, mais precisamente a partir do Departamento de Música da Regiduría de Cultura. Durante algum tempo, as intenções relacionadas com uma política para o corpo, permanecem no Departamento de Música da Secção Feminina, e só quando a Guerra Civil acabou, em 1939, houve disponibilidade para se preparar uma estrutura coesa sob a alçada da vitória nacionalista.

A juventude feminina enquadrou-se primeiro na Frente de Juventude e em seguida passou para a tutela da Sección Femenina da Falange Espanhola. Os seus centros escolares promoveram actividades de educação física, educação feminina e formação moral, tendo o peso da religião católica sido constante ao longo da sua existência. No III Conselho Nacional da Secção Feminina, de 1939, a própria Pilar Primo de Rivera (1907-1991)²⁶⁹ promoveu a cultura física, insistindo na necessidade de criar escolas de educação

²⁶⁸ Ernesto Giménez Caballero afirmava em *Arte y Estado*, documento redigido em 1935, o desejo de se tornar o Goebbels espanhol. Foi substituído em 1937 por Antonio Tovar e Dionisio Ridruejo no Serviço de Imprensa, Propaganda e Radio.

²⁶⁹ Irmã de José Antonio Primo de Rivera (1903-1936).

física que difundissem a ginástica, a rítmica, a dança e o desporto, e que reflectissem a imagem da nova nação espanhola.

Em 1942, e depois de dois longos anos de preparação, teve lugar o I Concurso de Coros Y Danzas. O elevado número de participantes levou a que o regime propusesse, nesse mesmo ano, a ida dos Coros Y Danzas ao estrangeiro (Alemanha) numa acção de propaganda cultural calculada. Foi a partir daí que os Coros Y Danzas de la Sección Femenina passaram a ser utilizados de forma convicta pelo governo, constituindo uma espécie de embaixada espanhola.

Na consolidação desta política de propaganda cultural, a “delegação” viajou durante cinco meses pela América Latina, alcançando um relativo êxito. Entre 1948 e 1962, o grupo deslocar-se-ia à Europa, Médio Oriente, Ásia, América Central e E.U.A. e, apesar de os resultados terem sido desiguais, as actuações tiveram grande repercussão na imprensa espanhola.

A manipulação de uma imagem com fins propagandísticos definidos estendeu-se depois à televisão, ao cinema, aos cartazes e a espectáculos que celebravam o regime e as artes. Desse universo daria conta a obra de Estrella Casero, *La España que bailó con Franco, coros y danzas de la sección femenina*, destacando-se nela o “bailar para unir²⁷⁰”, tão essencial a uma Espanha politicamente dividida e carecida de coesão interna.

A convergência com a diversidade cultural do país, sob o desígnio de unificação nacionalista, exportou uma dança espanhola reinventada à luz de uma nova ideologia. Uma vez que se perdera a memória histórica do próprio baile, foi fácil definir uma estilização do folclore como autêntica e tradicional. Reescreveram-se coreografias e músicas, recrearam-se trajes, não como haviam sido mas como se desejaria que fossem, “vendendo-se” essa imagem como genuinamente nacional. Debaixo dessa unificação, e como elemento de propaganda nacionalista, os Coros Y danzas de la Sección Femenina difundiram uma representação coreográfica que marcou a dança espanhola durante aproximadamente quarenta anos, mantendo as suas características idênticas ao longo desse período, embora contasse com falta de meios económicos e pessoal especializado. Por outro lado, cada mulher que se casava deixava o “serviço activo” dos Coros, obrigando constantemente o processo a reiniciar-se, impossibilitando um

²⁷⁰ Estrella Casero, *La España que bailó con Franco, coros y danzas de la sección femenina*, Editorial Nuevas Estructuras, Madrid, 2000, p. 77

desenvolvimento técnico que lhe conferisse o grau de profissionalismo de outros grupos congéneres.

Para que a sua politização artística fosse bem-sucedida, foram reguladas directivas próprias. A proibição de participação dos homens – excepção feita aos músicos que acompanhavam o grupo – até 1957, foi disso exemplo. Enquanto a sua presença não era autorizada, as mulheres, trajadas com figurinos masculinos, dançavam em pares com as suas colegas. Esta mostra de puritanismo da Secção Feminina indica até que ponto a força da acção católica dominava a sociedade franquista, compondo mesmo um dos pilares da sua política.

Porém, não foram apenas os Coros Y danzas de la Sección Femenina a servir de “embaixada” cultural da Espanha franquista. O regime reforçou a sua política de propaganda, promovendo espectáculos de dança flamenca e popular que ajudaram a legitimar a imagem de uma Espanha heterogénea que valia a pena mostrar, e de que foi exemplo a vinda a Lisboa de Carmen Salazar, em 1941²⁷¹, de Mariemma, em 1942, 1943, 1945 e 1950²⁷², de Vicente Escudero, em 1943 e 1951²⁷³, de Manuela del Rio, em 1946²⁷⁴, de Pilar Lopez, em 1947²⁷⁵, de Carmen Amaya²⁷⁶, e de Rosario e Antonio²⁷⁷, todos em 1951.

Por fim, é necessário afirmar que esta relevância da dança popular, foi uma constante na maior parte dos países europeus ao longo do período entre Guerras, devido,

²⁷¹ Carmen Salazar foi apresentada pelos jornais de Lisboa como a “Anna Pavlova de Espanha”. Primeira bailarina do Teatro Real de Madrid, revelou-se como a digna sucessora de La Argentinita (Encarnación Lopez – 1895-1945). Os críticos consideraram-na a maior intérprete de Manuel de Falla, Henrique Granados (1867-1916) e Isaac Albeniz (1860-1909). Ver *Diário de Notícias* de 23.1.1941

²⁷² Mariemma, (1917-2008), de seu nome Guillermina Cabrejas, estudou bailado e dança espanhola em Paris, tendo-se especializado na chamada “escuela bolera”. Ver *Diário de Notícias* de 24.6.1942, de 23.6.1943 e de 24.4.1945

²⁷³ (1885-1980) Considerado um defensor da genuidade e da virilidade do baile flamenco, Vicente Escudero dançou com La Argentina (Antonia Mercé) (1890-1936) e com Pastora Imperio (1887-1979). A sua versão de *El Amor Brujo* foi estreada em Paris, em 1926, por recomendação expressa de Manuel de Falla. Ver Fernando Lopes-Graça na *Seara Nova* de 26.7.1943 e *Diário Popular* de 19.7.1943

²⁷⁴ Num espectáculo único de homenagem a Manuel de Falla, Manuela del Rio dançou obras por si coreografadas, tendo como maestro Pedro de Freitas Branco (1896-1963) e a participação de vários artistas portugueses, além do Verde Gaio e de Ruy Coelho, num artigo do *Diário de Notícias* de 17.5.1945 e outro de Fernando Lopes-Graça na *Seara Nova* de 26.5.1945

²⁷⁵ (1912-2008) O Ballet Espanhol de Pilar Lopez foi herdeiro da companhia de La Argentinita (Encarnación Lopez), sua irmã, tendo a maioria das coreografias apresentadas incorporado os diferentes aspectos do baile espanhol: o clássico, o popular e o flamenco. Ver José Blanc de Portugal, *Diário da Manhã* de 16.5.1947

²⁷⁶ Carmen Amaya (1918-1963) já tinha dançado em Lisboa em 1936. Ver *Diário de Notícias* de 24.9.1936 e de 13.1.1951

²⁷⁷ Ver *Diário de Notícias* de 25.2.1951

em grande parte, à mostra levada a cabo no pavilhão francês das Danças Populares e do I Congresso Internacional de Folclore, integrados na Exposição de Paris de 1937 e de que se falará em seguida.

3.5. O pavilhão francês das Danças Populares da Europa

Como se viu até aqui, a Europa dos anos 30 era uma Europa profundamente nacionalista, que procurava, nas raízes ancestrais, uma identidade que lhe permitisse afirmar-se enquanto cultura identitária agregadora de um ideal comum e é segundo esse ângulo que se podem entender os acontecimentos franceses de 1937.

Foi numa França não totalitária que decorreu um dos mais importantes eventos culturais da década de 1930: a Exposição Internacional de Paris de 1937. Lugar onde se expressou o progresso técnico mas, acima de tudo, o poder de cada nação, a Exposição de 1937 foi o palco do face-a-face dos pavilhões da Alemanha e da U.R.S.S., confrontando-se numa demonstração de força do seu regime e da sua ideologia. Através da sua arquitectura colossal – pretensa metáfora do poder de cada um dos regimes – impôs-se uma imagem totalitária que foi complementada e reforçada por um programa de actividades de propaganda²⁷⁸.

Quanto ao discurso do pavilhão francês, este assentava na solidariedade nacional reinventada na tradição, no sentido em que se destacava o seu “centro regional”, reactualizando a arquitectura das províncias francesas, numa expressão de ideal colectivo. É dentro desse registo que se percebe o Pavilhão das Danças Populares da Europa, no qual se exibiu a exposição “Les vieilles danses de France”, anteriormente organizada (finais de 1935 e início de 1936) pelos Archives Internationales de la Danse (AID). A mostra reunia gravuras, fotografias, figurinos regionais, partituras musicais e coreográficas, tendo como objectivo cartografar os registos folclóricos das províncias de França, “dando conta da sua regressão ou mesmo desaparecimento”²⁷⁹, mostrando uma preocupação crescente pela progressiva perda da memória das danças regionais. Como observou Inge Baxmann, “os mais de quinhentos artigos na imprensa nacional e internacional atestaram que os AID haviam tocado no tema do momento”²⁸⁰, tendo sido considerados como um elemento preponderante na estruturação de uma identidade

²⁷⁸ Importa salientar que a França, face ao gigantismo da arte fascista e soviética, procurou destacar-se através de um programa de arte colectiva subsidiária da arte moderna defendida pela Frente Popular.

²⁷⁹ Jacqueline Christophe, (Coord.), *Du Folklore à l'ethnologie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2009, p. 106

²⁸⁰ Inge Baxmann (Dir.), *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, Centre National de la Danse, Pantin, Paris, 2006, p. 132

nacional que se associava à consolidação de uma imagem, sedimentada pelo novo estilo de vida de entre Guerras.

Podemos mesmo considerar esta exposição como a primeira etapa de um projecto mais vasto que incluía a criação de uma instituição museográfica dedicada ao folclore, lançando o repto para a criação de uma estrutura vocacionada para a dança popular: o Museu de Artes e Tradições Populares, que inauguraria ainda no ano de 1937.

Curiosamente, esta exposição teve lugar dois anos antes de, em 1939, na U.R.S.S., o partido ter estabelecido o Comité da União Soviética para as Questões Artísticas, que regulava as produções da dança teatral, valorizando as danças regionais e folclóricas de cada província, mostrando que as preocupações de representação nacional através do folclore abrangiam tanto os regimes totalitários como os governos europeus não ditatoriais.

Inserida na temática da exposição “Arte e Técnica”, mostrou-se em Paris o panorama do progresso e a herança nacional enriquecida pelo folclore, exibindo-se as características étnicas e raciais de cada região, e promovendo uma forte identidade de forte cunho nacionalista. Diversas nações europeias e sul-americanas tinham as suas próprias secções e muitas colónias francesas (do Levante ao Norte de África e à África Negra, passando pela Indochina) exibiram documentos e apresentaram espectáculos, sob a direcção do ministro das Colónias. Não é por isso de estranhar que o pavilhão tivesse um grande sucesso junto do público, ajudando a promover a ideia da necessidade da criação de um museu de raízes populares, e que seria mais tarde copiada por alguns países do Velho Continente.

Segundo os promotores da exposição, a “redescoberta” do folclore e a emergência de um fascínio pelo exótico e pelas culturas primitivas mostravam até que ponto o “espírito moderno” da Europa do final da década de 1930 necessitava de reavivar as suas raízes populares, como forma de expressão autêntica, como dá conta o testemunho de Serge Lifar, *maître de ballet* do Teatro Nacional da Ópera e antigo bailarino dos Ballets Russes, quando visitou a exposição:

O século XIX com as suas vias férreas e o seu desenvolvimento urbano desferiu um golpe mortal no folclore. Uma corrente moderna precipitou-se sobre tudo

*o que era antigo (...) e o fruto dos séculos de um museu vivo – o folclore – foi votado a uma morte certa e irremediável*²⁸¹.

O fascínio pelo folclore que transparece na interpretação de Lifar é representativo de um certo sentimento nostálgico da sociedade francesa das primeiras décadas do século XX. As tradições populares eram invocadas como portadoras dos fundamentos comunitários que faltavam no mundo moderno, qual antídoto à uniformização da sociedade industrial. Esta paixão pelo folclore foi acompanhada pelo desenvolvimento de movimentos regionais, bem como do turismo, de entre um conjunto de acções que pretendiam revitalizar o património cultural específico de cada nação.

Mise-en-scène das tradições locais, o folclore respondia à exigência de um público que desejava ser testemunha dos modos de vida rurais e é neste contexto que se pode enquadrar o sucesso do Pavilhão das Danças Populares da Europa: inaugurado a 15 de Abril de 1937, dentro do espírito da Exposição de “Artes e Técnicas de Paris”, exibiu variados objectos e documentação reagrupados em duas secções distintas: a de arte e a de técnica. Na primeira, exibiam-se peças de arte populares, maquetas e mais de quatrocentas bonecas em posturas de danças regionais; na segunda, mostrava-se documentação fotográfica, iconográfica e mapas relativos aos centros de danças folclóricas da Europa. As duas partes da exposição apresentavam uma história regional, que servia a necessidade emergente da utilização de uma heterogeneidade das fontes coreográficas, que foram aproveitadas consoante as necessidades dos discursos nacionalistas de uma Europa às portas da Guerra.

Ainda no quadro da Exposição Internacional de Paris, ocorreu o I Congresso Internacional de Folclore²⁸², que reuniu etnólogos e “folcloristas do antigo e do novo mundo”, como se transcreveu da alocução de George-Henri Rivière (1897-1985), secretário-geral do Congresso²⁸³. Numerosas delegações europeias, do México, E.U.A., Brasil entre outras, afluíram ao evento com o propósito de “redefinir o popular e de dar vida ao colectivo”²⁸⁴, já que “se assistia a uma unificação dos povos operada a uma

²⁸¹ Serge Lifar, “Le Folklore dansé”, *Les Nouvelles Littéraires* de 25.1.1936, citado por Inge Baxmann, *Obra Cit.*, pp. 130-131

²⁸² O Congresso teve lugar entre 23 a 28 de Agosto de 1937. Ver Inge Baxmann, *Obra Cit.*, p. 149

²⁸³ George-Henri Rivière, “Travaux du 1er Congrès International de Folklore”, Arrault et Cie, Tours, 1938, p. 3, citado por Inge Baxmann, *Obra Cit.*, p. 149

²⁸⁴ *Idem*, p. 149

velocidade vertiginosa (...), que tendia a fazer desaparecer todas as diferenças e singularidades de cada povo”²⁸⁵.

Não por acaso, os alemães formaram a maior delegação presente no congresso. Adolf Helbok (1883-1968), o seu comissário e editor do *Atlas do Folclore Alemão*, foi convidado a apresentar os objectivos dessa investigação. Tais trabalhos tinham sido encorajados pela política cultural nacional-socialista, apesar dos seus propósitos terem sido formulados com alguma ambiguidade. Como visto anteriormente, Fritz Böhme e outros investigadores haviam já mostrado a sua atracção pelas características étnicas e raciais, como fonte da criatividade folclórica nacional.

O congresso mostrou, acima de tudo, até que ponto as tentações políticas de encenar as tradições etnográficas de cada povo haviam reconfigurado uma nova realidade: a da “folclorização” ao serviço da ideologia. Contudo, a mais-valia do encontro assentou, não na elaboração de algumas “ficções nacionais”²⁸⁶, que restabeleceram um folclore que servia às ditaduras europeias, mas, acima de tudo, no desenvolvimento de novos vocábulos como “autenticidade”, “pureza” e “tradição folclórica”, abundantemente usados nos discursos nacionalistas da Europa das ditaduras.

A par da dança nacionalista dos regimes totalitários europeus, alguns artistas “não-alinhados”, com as políticas para as artes das ditaduras, fizeram questão de criar obras que expressassem a sua revolta perante as visões unilaterais dos partidos únicos, a maior parte das quais vindas do outro lado do Atlântico.

²⁸⁵ Paul Rivet “Travaux du 1er Congrès International de Folklore”, Arrault et Cie, Tours, 1938, p. 26, citado por Inge Baxmann, *Obra Cit.*, p. 149

²⁸⁶ Porque muitas vezes não se foi buscar o folclore tradicional; antes foi esse folclore reinventado, para que servisse o ideário dos regimes totalitários.

4. Contradanças: a dança como “revolta”

4.1. A dança contestatária de Kurt Jooss e de Jean Weidt

*A Arte é uma espécie de rebelião
para ser utilizada contra a ordem estabelecida.*

Pablo Picasso

Na Europa totalitária, a política de propaganda cultural esteve longe de ser aceite por alguns artistas, grupos e companhias que usaram a sua arte para se posicionar contra as ditaduras, tal como Pablo Picasso com a sua obra *Guernica*, em 1937.

O “desalinhamento” ideológico reflectiu-se na arte de Terpsícore, mostrando-nos criações que se apresentaram como hinos de revolta, e de que é exemplo a obra de Kurt Jooss (1901-1979)²⁸⁷, *Mesa Verde*, de 1932, peça que ganharia o 1º prémio da Competição Coreográfica Internacional de Paris, a mesma cidade que acolhera, em 1919, a *Conferência da Paz*. A obra de Jooss foi apresentada a concurso pouco antes da chegada de Hitler ao poder²⁸⁸, o que não é pura coincidência, já que reflectiu as inquietudes da Europa e as preocupações de alguns alemães para com a recente ascensão do partido nazi na República de Weimar.

A nível de conteúdo, o drama de Jooss apresentava um microcosmo da realidade da Guerra moderna; em *Mesa Verde* a temática da crueldade da Primeira Guerra Mundial manifestava-se numa *Dança Macabra*²⁸⁹. A obra mostrava a realidade dos Estados

²⁸⁷ Aluno de Laban, Kurt Jooss tornou-se, em 1925, director de dança no teatro de Münster e, em 1927, co-fundador e director do grupo de dança da Folkwang Schule, na cidade de Essen. A escola seguia as ideias de Laban, combinando música, teatro e dança, e construindo um programa de treino que conjugava elementos do bailado clássico e características da nova dança expressiva. Em 1928 Jooss começou a construir uma companhia de dança-teatro e, em 1933, depois de forçado a abandonar a Alemanha quando os nazis lhe solicitaram que despedisse alguns dos elementos do seu grupo por serem judeus, foi para a Holanda e, mais tarde, para a Inglaterra, aí abrindo uma escola em Devon. Quando terminou a Segunda Guerra Mundial, regressou à Alemanha onde continuou a ensinar e a coreografar, tendo Pina Bausch sido uma das suas alunas.

²⁸⁸ Em 2 de agosto de 1934, Hindenburg morreu. Hitler apoderou-se do seu lugar, fundindo as funções de Presidente e de Chanceler, passando a auto-intitular-se Líder (*Führer*) da Alemanha e requerendo um juramento de lealdade a cada membro das forças armadas. Esta fusão dos cargos, aprovada pelo parlamento poucas horas depois da morte de Hindenburg, foi mais tarde confirmada pela maioria do eleitorado no plebiscito de 19 de Agosto de 1934.

²⁸⁹ Também conhecida por *Dança da Morte* é uma alegoria do final do período medieval sobre a universalidade da morte, acentuando a não importância do estatuto social, uma vez que a dança da morte a todos une. A *Dança Macabra* consistia na representação de uma morte personificada, conduzindo uma

totalitários onde diplomatas se tornavam soldados, satirizando a sua hipocrisia, o cinismo dos dirigentes e a sua crueldade e violência, culminando com o triunfo da morte sobre todos os que seguiam os líderes para a Guerra, num verdadeiro discurso político coreografado.

Inserido no devido contexto, é possível reconhecer que o trabalho de Jooss constituiu uma sátira dirigida às conferências diplomáticas, e uma severa crítica ao funcionamento da Liga das Nações. Daí a opinião de Alexandra Kolb de que, “o coreógrafo alemão ampliou o espectro da dança moderna, demonstrando que o movimento podia ter intenção política”²⁹⁰, não se esquecendo que a peça fora influenciada pelos artistas de “esquerda”, em particular por Kurt Tucholsky (1890-1935), um pacifista conhecido pela sua postura quase profética na emissão de avisos face à República de Weimar, anos antes da materialização do III Reich.

Formalmente, *Mesa Verde* mostrou ser uma obra estruturada dentro de um fundamento inovador, como demonstra uma rápida análise às críticas. Assim, e na perspectiva de Jacques Copeau, foi o facto de “os bailarinos de Jooss serem capazes de regressar ao estado puro da tendência primitiva, religiosa, do homem exprimindo-se numa linguagem universal”²⁹¹ que contribuiu para que a obra recebesse o primeiro prémio. Na análise de A. V. Coton, a peça “assentava na constatação da inutilidade de cenários pintados, funcionando o corpo de ballet como complemento da decoração e simultaneamente como objecto cenográfico. Por fim, e completando esta vertente formal, a gama de cores que acompanhava a orquestra, contribuiu para a unicidade da peça e consequentemente constituiu parte do sucesso do ballet”²⁹². Por seu turno, a leitura de Patrizia Veroli defende que foi “o realismo do ballet de Jooss que conquistou o público, uma vez que os corpos dos bailarinos possuíam uma plástica formada por uma pluralidade de técnicas fortemente modeladas pela ginástica que resultava, sem dúvida, num impacto dramático muito intenso”²⁹³.

fileira de figuras de todos os estratos sociais, dançando em direcção aos seus túmulos. Estas representações foram produzidas sob o impacto da Peste Negra, que lembrou a sociedade o quão frágeis eram as suas vidas e vãs as glórias da vida terrena.

²⁹⁰ Alexandra Kolb “Three Comparative Case Studies”, *The Journal of the Arts in Society, Dance and Political Conflict*, Vol. 1, Number 2, Australia, 2006, p. 19

²⁹¹ Jacques Copeau, “Les Ballets Jooss aux Champs-Élysées”, *Le Figaro*, 8.1.1935, citado por Patrizia Veroli, *Obra Cit.*, p. 82

²⁹² A.V. Coton, *The New Ballet, Kurt Jooss and his work*, Dennis Dobson, London, 1946, p. 19

²⁹³ Patrizia Veroli, *Les archives internationales de la danse (1931-1952)*, Recherches Centre National de la Danse, Pantin, 2006, p. 82

No âmbito da apresentação de *Mesa Verde*, em 1933, na cidade de Londres, uma notícia no jornal *Evening Standard* esclarecia: “A Gestapo havia perseguido Jooss fazendo com que saísse da sua Alemanha natal pois não havia gostado da mensagem de ‘Mesa Verde’ nem da postura ideológica do artista que havia dito abertamente antes de fugir, que era sufocante viver nessa Alemanha brutalizada”²⁹⁴ e foi com base nesse raciocínio que John Martin escreveu no *New York Times*: “Desta vez, uma obra de arte tornou-se uma peça de propaganda”²⁹⁵.

Perceptível para o público, como condenação política da Guerra, esta obra destacou-se pela simplicidade da sua linguagem coreográfica, à qual se aliou a mestria expressiva dos bailarinos, suscitando uma intensidade dramática tão aplaudida pelo público como pela crítica, mantendo uma actualidade duradoura, motivada pelo incremento dos sentimentos anti-bélicos que a Segunda Guerra Mundial viria a acentuar.

Premiada pela sua composição original, *Mesa Verde* provocou um verdadeiro tumulto aquando da sua estreia; a plateia assobiou, gritou ameaças e insultos aos bailarinos, uma situação que se manteve ao longo dos primeiros dias de apresentação. Todavia, na segunda semana, *Mesa Verde* era o assunto mais falado em Paris e em breve foi organizada uma digressão à Holanda, Bélgica, Suíça e Inglaterra, no termo da qual o coreógrafo aproveitou para não regressar à Alemanha. O Jooss Ballet tinha ganho o seu estatuto próprio e o direito de utilizar a sua arte para chamar a atenção para um problema comum às nações do Velho Continente: a Guerra.

Mesa Verde surgiu no mesmo ano em que se formava, nos E.U.A., o New Dance Group, mostrando que as preocupações de Jooss se encontravam em sintonia com algumas das inquietações da dança americana da altura. Curiosamente, é a única peça coreográfica desse período que se mantém em reportório por parte de várias companhias internacionais na actualidade²⁹⁶.

Encerrando a apontamento de Jooss, a sua afirmação, em 1976, de que “não devemos tentar, através de uma obra de arte, melhorar a vida ou fazer política, porque

²⁹⁴ Patricia Ward, “Blow down these walls of Jericho”, *Evening Standard* 12.11.1940, p. 61

²⁹⁵ John Martin, “War Satire”, *New York Times*, 2.10.1932, citado por Nancy Reynolds; Malcolm McCormick, *No fixed points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, USA, 2003, p. 103

²⁹⁶ E até pela Companhia Nacional de Bailado que, em 1984 e sob a direcção de Armando Jorge (1938), a incluiu no seu reportório.

não é para isso que as artes servem”²⁹⁷, parece um paradoxo face ao que o artista fizera com *Mesa Verde*: porém, é preciso não esquecer que haviam passado mais de quarenta anos sobre a apresentação da sua coreografia premiada em Paris, que o mundo já não era o mesmo do período entre Guerras e que as inquietações do coreógrafo eram agora outras.

Quanto à obra de Jean Weidt (1904-1988)²⁹⁸, aluno de Kurt Jooss e membro do partido comunista alemão, esta inspirar-se-ia no sofrimento da classe operária e nos seus códigos artísticos. Isso explica porque Weidt rejeitou o classicismo do bailado, incorporando no seu lugar uma certa vertente da dança expressionista alemã que personalizou segundo as suas convicções políticas. Weidt rejeitava a arte pela arte, sem qualquer combate ou consciência política; conforme declarou: “Oponho-me à tendência abstracta da dança na medida em que um bailarino deve saber o que dança e porque dança”²⁹⁹. Comprometido com os ideais de esquerda e com a ideia de que a dança podia contribuir para o desenvolvimento de uma cultura revolucionária, Weidt investiu explicitamente na *agitprop* e no papel educativo dos artistas comunistas, tendo sido, na opinião de Yvonne Hardt, “um dos poucos bailarinos políticos”³⁰⁰.

Em 1925, formou a sua companhia, participando em espectáculos ao lado da *Volkssolidarität* (Solidariedade do Povo), e coreografando peças como *O Trabalhador*, *Tristeza de um Soldado*, *Dança para Lenine*, obras que receberam críticas positivas como as de Fritz Böhme³⁰¹.

Em 1929, o seu compromisso político levou-o a criar em Berlim a companhia Red Dancers. A ideia que presidiu a essa formação foi a de que a arte, nomeadamente a dança, constituía uma arma que podia contribuir para melhorar a vida de um povo, uma concepção bem distante do futuro regime nazi, do qual ele se tornou, posteriormente, um dos alvos. A sua crença de que a prática corporal melhorava a qualidade de vida do trabalhador, reforçando o seu valor enquanto ser humano, era um dos propósitos que se

²⁹⁷ Kurt Jooss, em entrevista à BBC I, em Junho 1976, citado por Alexandra Kolb “Three Comparative Case Studies”, *The Journal of the Arts in Society, Dance and Political Conflict*, Vol. 1, Number 2, Australia, 2006, p. 17

²⁹⁸ Estudou durante um curto período com Sigurd Leeder (1902-1981) e Olga Brandt-Knack (1885-1978), alunos de Laban.

²⁹⁹ Jean Weidt, *Der rote Tänzer. Ein Lebensbericht*, Henschel, Berlin, 1968, p. 18, citado por Laure Guilbert, *Danser avec le III Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles, 2000, p. 57 e p. 92

³⁰⁰ Yvonne Hardt, “Ausdruckstanz on the left and the work of Jean Weidt”, Susan Franco; Marina Nordera (Edited), *Dance discourses, keywords in dance research*, Routledge, London, 2007, p. 62

³⁰¹ Idem, p. 66

propunha divulgar e que as suas apresentações se esforçavam por destacar. Houve contudo criações que transmitiram uma mensagem mais directa, como *Potsdam* (1932), onde Weidt utilizou máscaras para representar políticos como Adolf Hitler, Franz von Papen (1879-1969) e Alfred Hugenberg (1865-1951)³⁰².

Politicamente activos, os membros dos Red Dancers não foram um grupo de dança no sentido tradicional do termo: na perspectiva de Yvonne Hardt, “foram antes, um grupo de trabalhadores que ensaiava ao fim-de-semana e que gradualmente se transformou num conjunto de artistas que praticavam desporto e que se conglomeraram em torno de uma causa comum. Estes artistas nunca atingiram uma técnica sistemática no sentido clássico do termo, opondo-se até ao virtuosismo do bailado”³⁰³. Contudo, adquiriram um vocabulário coreográfico que lhes permitiu reconhecimento dentro do universo da dança, intervindo em apresentações fortemente politizadas. O bailarino envolveu-se nos círculos dos artistas de esquerda, e o seu estúdio tornou-se num centro de encontro entre artistas que reagiam às políticas do regime. Organizou espectáculos de dança para angariar fundos de ajuda aos mais necessitados, e participou em festas do partido comunista, do qual se tornou membro em 1931.

O conteúdo político das suas obras tornou-se mais forte conforme o fascismo ascendia na Alemanha, o que o levou a que Weidt fosse preso e depois obrigado a fugir do país em 1933.

Em 1935, já no exílio em França, aceitou o convite de Erwin Piscator para trabalhar em Moscovo, onde começou a estudar bailado clássico no Bolshoi; apesar da técnica do bailado oferecer interessantes possibilidades para a *Ausdruckstanz*, as obras dançadas naquele teatro pareciam a Weidt demasiado convencionais, sem o espírito revolucionário modernista³⁰⁴, o que o levou a abandonar Moscovo.

Em 1937 regressou a Paris onde cultivou amizade com diversos intelectuais e artistas influentes, entre os quais Jean Cocteau, Louis Aragon e Pablo Picasso. Formou um novo grupo, o Ballet Weidt, e com ele percorreu toda a França, em digressões que angariariam fundos de combate aos fascistas na Guerra Civil Espanhola. A Segunda Guerra Mundial interrompeu parcialmente a sua carreira, retomada em 1947, ano em que

³⁰² Ver Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Los Angeles, 1997, p. 249

³⁰³ Idem, p. 68

³⁰⁴ Ver Karl Toepfer, *Obra Cit.*, p. 247

ganharia a Competição Coreográfica Internacional de Copenhaga, com *A Célula*, mostrando que não era suficiente o bailarino ter o corpo certo ou talento pois o que interessava era mostrar que possuía uma força capaz de intervir politicamente³⁰⁵.

³⁰⁵ Em 1948, Jean Weidt regressou à Alemanha de Leste, onde se fixou, tornando-se professor e coreógrafo; mas o fulgor político das suas obras havia-se esgotado.

4.2. Dançando à esquerda nos E.U.A.: o New Dance Group

Até aos anos 20, os palcos americanos exibiram o que uma era um misto de dança clássica (importada do bailado europeu), com algumas experiências pioneiras de pesquisa de novas linguagens do movimento, iniciadas pelas americanas Isadora Duncan e Ruth St. Denis. Seria a partir destes dois vectores que a dança moderna americana se desenvolveria ao longo da década de 1930, multiplicando-se em práticas que caminharam em direcção a uma abstracção do movimento, que se inspirava nas preocupações do mundo contemporâneo.

A Grande Depressão iniciada em 1929 colocou os E.U.A. numa débil situação política, económica e social: o desemprego e a fome provocaram conflitos sociais e uma segregação racial problemática, originando uma crescente simpatia pela esquerda soviética e pelo *agitprop*. Numa América desigual e destabilizada, era fácil justificar a aproximação para com os ideais socialistas da U.R.S.S. que prometiam uma justiça social bem distante da realidade que se vivia do Novo Mundo.

Foi esse ideal que presidiu em 1932 à formação da Workers Dance League, de inspiração marxista, no ano preciso em que Estaline decretara o seu realismo socialista para as artes. O surgimento desta “liga” respondia assim à crescente preocupação de federar grupos de dança revolucionária e/ou radical, a fim de trabalharem em sinergia. Dela faziam parte agrupamentos como os Red Dancers, os New Duncan Dancers, os Jack London Rebel Dancers, o Theatre Union Dance Group, o Harlem Dance Unit e o Modern Negro Dance Group. Esta heterogeneidade não deixou de ser criticada em certos meios mais conservadores que afirmaram a sua extrema disparidade, quanto ao nível artístico dos elementos que os compunham: é que, enquanto todos partilhavam a mesma orientação política, as capacidades técnicas de que dispunham eram díspares, se bem que tal não constituísse qualquer entrave artístico para os seus elementos. A estes grupos juntar-se-iam as influências da nova dança europeia, nomeadamente de Mary Wigman, que rapidamente ganhou adeptos na América dos anos 30³⁰⁶.

³⁰⁶ Mary Wigman havia-se deslocado aos E.U.A. em 1930 e depois em 1932, ano em que uma discípula sua, Hanya Holm, abriu a Escola Mary Wigman em Nova Iorque.

Dentro do colectivo da Workers Dance League, destacar-se-ia o New Dance Group (NDG), como uma das associações mais populares pela conjugação performativa com a luta política. Em 1932, ano da sua formação, os seus fundadores acreditavam que a dança possuía um propósito e que detinha a força de contribuir para mudar a sociedade e foi isso que tentaram pôr em prática nos anos seguintes.

O NDG foi extremamente activo em termos políticos, desenvolvendo um programa completo e linhas de acção que contemplavam aulas de dança para estudantes a preços reduzidos, improvisações sobre temas sociais, além de debates sobre questões socio-políticas e a leitura de textos que ajudassem a enquadrar as suas obras coreográficas no contexto político. Talvez por isso, e desde a sua fundação, o NDG tenha dado grande ênfase à educação cultural, contemplando uma escola onde as temáticas emanadas do departamento *agitprop* do Partido Comunista americano inspiraram novas peças coreográficas, projectos cinematográficos, pintores, músicos e escritores. A arte tinha agora o poder de suscitar uma revelação que promovesse uma atitude contestatária, remediando as injustiças sociais.

Fanya Geltman, Miriam Blecher, Edna Ocko (1908-2005), Edith Langbert, Rebecca Rosenberg e Miriam Gold posaram numa fotografia dos arquivos do NDG como fundadoras do projecto, mas cedo outros artistas se lhe juntariam, apesar de muitos não se associarem oficialmente, como foi o caso de Edith Segal (1902-1997), José Limón (1908-1972), Doris Humphrey (1895-1958) e Helen Tamiris (1905-1966), que, tendo os seus próprios grupos, utilizavam o NDG como plataforma a partir da qual definiam o seu trabalho de estúdio. Sucessivamente vieram a juntar-se ao grupo diversas bailarinas(os), entre as quais se destacam os nomes de Sophie Maslow (1911-2006) e Anna Sokolow (1910-2000).

Na primeira fase do NDG, o protesto através da dança viria a efectuar-se em acções que apelavam à intervenção social, sob os aplausos das classes trabalhadoras saídas da depressão de 1929. A receita não era nova: em 1916 a própria Isadora Duncan já se inspirara na figura do trabalhador para criar *Marselha*, e, pontualmente, outras peças experimentais haviam sido compostas sob a insígnia do proletariado. O que era distinto no NDG era a forma e o conteúdo com que se construía as suas apresentações: na primeira, através da pesquisa de uma linguagem que melhor traduzisse as aspirações ideológicas com as quais se identificavam; no segundo, apoiando-se nas mensagens do

mundo socialista igualitário e sem classes sociais, construindo, a partir delas, um discurso coreográfico próprio e coerente.

Para Edith Segal, uma das pioneiras do NDG, o potencial revolucionário da dança articulava-se com a mensagem comunista da cultura proletária, ou seja, com uma arte dirigida aos trabalhadores e criada por eles. As suas coreografias, precedidas da *Internacional*, ostentavam títulos como *Revolt*, *Strike*, *Come from U.R.S.S.*, revelando as evidentes afinidades com a *agitprop* russa. Segal fundaria ainda o grupo Red Dancers, com o qual participaria nas apresentações em diversas associações proletárias. A questão da violência racial chamaria a atenção de Segal, que se juntou à afro-americana Allison Burroughs, criando o Black and White Workers Solidarity Dance. O duo pretendia simbolizar a força da solidariedade de classes, e foi construído como tentativa de ultrapassar os antagonismos raciais. Todavia, foi a bailarina Helen Tamiris a primeira a recorrer à inspiração da cultura negra, para abordar o tema da opressão racial, com a sua obra *Revolutionary March*, de 1929. Na coreografia, Tamiris permitia-se a uma liberdade de movimento que evocava certos traços da dança africana, notando-se a preocupação da bailarina com o conteúdo social do seu trabalho.

O NDG recuperaria a divisa do Workers Cultural Federation de 1930, “A Arte é uma Arma”, adaptando-o mais tarde para “A Dança é uma Arma”, o seu grito de guerra. O movimento, que começara nas fábricas e nos sindicatos, acabaria nos palcos dos principais teatros de Nova Iorque³⁰⁷: era a dança como veículo privilegiado de intervenção social e política americana.

Em 1933, o NDG criou *Hunger* e *Barricades*, peças coreográficas que tinham a ver com as consequências da Grande Depressão, demasiado recentes para serem esquecidas; mas a *intelligentsia*³⁰⁸ artística de esquerda ligada ao grupo promoveu igualmente danças populares, uma vez que “o trabalho dos bailarinos devia ter um conteúdo político que fosse acessível a todo o público”³⁰⁹.

Ainda em 1933, Anna Sokolow criou o seu próprio grupo, os Theatre Union Dance Group que, por excluir membros amadores, se destacou pelo seu alto nível técnico, coerência das composições e rigor coreográfico.

³⁰⁷ Claire Rousier, “Chômeur pendant la Grande Dépression”, *Obra Cit.*, p. 10

³⁰⁸ Grupo e intelectuais comprometidos com a disseminação da cultura.

³⁰⁹ Claire Rousier, “Le New Dance Group entre en scène” *Obra Cit.*, p. 19

O ano em que foi criado o NDG coincidiu com o da política de *New Deal*, de Roosevelt, um programa implantado entre 1933 e 1937, onde o Presidente americano pretendeu relançar a economia norte-americana, através de um conjunto de acções específicas. Como resultado desta política foram criados, nos E.U.A., dezenas de agências federais que estruturaram e implementaram reformas sectoriais económicas, sociais e políticas preconizadas pelo Acordo. De entre as agências criadas destaca-se a Works Progress Administration (WPA), destinada a criar postos de trabalho para os desempregados, tendo este órgão sido importante, uma vez que contemplou secções relativas às artes, nomeadamente à dança – dentro do Federal Dance Project. A sua missão alinhava com os demais programas artísticos e comportava duas linhas mestres: por um lado, dar trabalho aos bailarinos desempregados; por outro, participar na democratização da arte, colocando-a ao serviço de um maior número de membros³¹⁰.

Em 1934 Anna Sokolow foi convidada a leccionar em Moscovo. Na leitura de Claire Rousier, “a escola de Isadora Duncan em Moscovo não estava a produzir o efeito desejado uma vez que imitava o estilo da coreógrafa americana sem utilizar a novidade formal da dança livre para fins revolucionários. O trabalho de *agitprop* de Duncan parecia ter falhado”³¹¹. É no sentido de colmatar essa lacuna que se percebe o convite do governo estalinista dirigido a coreógrafas americanas que ensinassem formas de dança revolucionárias, já que “a formação de um vasto exército de bailarinos no seio da população era tão importante para o regime quanto a formação de um exército de soldados para a defesa”³¹². Com o seu colega, o músico Alex North (1910-1991), Sokolow ensinou em Moscovo durante cerca de um ano mas o seu comprometimento político não foi suficiente para agradar aos comunistas. Acusada pelo regime de diletantismo modernista, os estalinistas justificaram o seu desagrado perante as criações da bailarina, afirmando que Sokolow “não conhecia a dança e que não sabia o que era uma pirueta acrobática”³¹³.

Nos E.U.A., e ainda em 1934, a inspiração soviética levou a bailarina Sophie Maslow a criar as obras *Two Songs about Lenine*, peça inspirada no filme soviético de

³¹⁰ O Federal Dance Project acabaria por ser extinto em 1939 devido à gradual perda de autonomia.

³¹¹ Claire Rousier “Le New Dance Group entre en scène” *Obra Cit.*, pp. 21-23

³¹² Majorie Church, “The Dance in the U.R.S.S.”, *Dance Observer*, October 1936, p. 88, citado por Claire Rousier, *Obra Cit.*, p. 23

³¹³ Anna Sokolow, “Return from Moscow”, *W/NT*, Décembre, 1934, p. 27, citado por Claire Rousier, *Obra Cit.*, p. 31

Dziga Vertov (1896-1954) e *Three Songs about Lenine*, uma dança sob música de Alex North (1910-1991).

Em simultâneo com as suas apresentações, muitos bailarinos e coreógrafos recorreram à leitura de textos como acompanhamento sonoro da dança, a fim de aclararem o conteúdo da sua arte como Jane Dudley (1916-2001), do NDG em *Time is Money*. Este solo, estruturado como uma montagem cinematográfica, justapõe sequências curtas, cada uma das quais representando o sofrimento do trabalhador explorado. A monotonia do trabalho mecânico é representada pelo som de um relógio que acompanha a obra no seu tic-tac implacável. A cenografia era sóbria sem adereços e os figurinos eram neutros. A peça foi apresentada sem música, apenas com a alienação do labor evocada através do ritmo de um altifalante, que debitava o poema *New Masses*, de Sol Funaroff (1911-1942). O solo de Dudley suscitou apreciações divergentes por parte da crítica de direita conservadora: os movimentos da bailarina, ajustados à cadência imposta pelo megafone, sublinhavam o carácter mordaz do retrato social da obra, instigando o público a ganhar a causa dos oprimidos através de uma expressividade persuasiva.

Em 1935, a Workers Dance League foi rebaptizado de New Dance League, reformulando a sua missão que passaria a “promover o desenvolvimento massivo da dança americana (...) contra a guerra, o fascismo e a censura”³¹⁴. Sob esta bandeira, os movimentos coreográficos juntaram-se, celebrando a América como encarnação por excelência, do modelo democrático. Nessa vertente, o NDG direccionou as suas criações prioritariamente contra o fascismo, a guerra e a censura. Esta mudança de preocupações teve como consequência um incremento do número de artistas que se lhe juntaram e que, anteriormente, não se reviam nas posições da esquerda artística; mas as obras contra a sociedade capitalista não foram desprezadas ou esquecidas, apenas temporariamente colocadas em segundo plano.

Em 1933, já Anna Sokolow tinha coreografado, no quadro do I Congresso Anti-Guerra, *Anti-War Trilogy*, peça onde a bailarina chamava a atenção para os perigos do fascismo e, no ano subsequente, Miriam Blecher apresentaria *Van der Lubbe's Head*³¹⁵, uma obra que denunciava explicitamente a violência da política nacional-socialista. Era

³¹⁴ *New Theatre*, April 1935, p. 28, citado por Annie Suquet, *Obra Cit.*, p. 751

³¹⁵ Van der Lubbe (1909-1934) foi um activista anti-fascista, acusado de atear vários incêndios em Berlim, sendo posteriormente condenado à morte por alta-traição. Controversamente executado serviu, acima de tudo, como pretexto para Hitler instaurar a ditadura.

a dança associando-se à luta anti-fascista, tal como se lia em 1935 num artigo de Edna Ocko intitulado “A suástica dança”³¹⁶, numa publicação do New Theatre. Nela a autora apelava ao boicote do Festival de Dança de Berlim, planeado para a abertura dos Jogos Olímpicos. Ocko exortava todos os bailarinos americanos, socialmente conscientes, a resistir às tentativas de sedução do governo alemão. Respondendo ao apelo, o New Dance League levou a cabo uma campanha de informação e criou uma comissão com vista a reunir bailarinos que acreditassem no boicote. Se artistas judeus como Anna Sokolow e Helen Tamiris se mostraram activistas de primeira linha da comissão, houve muitos outros que igualmente aderiram à chamada de Ocko, conferindo à organização uma grande visibilidade pública, como foi o caso de Martha Graham (1894-1991).

Em 1936 teve lugar um congresso de artistas americanos onde se definiu a sua posição oficial contra o fascismo e, no mesmo ano, o New Dance League organizou o I Congresso Nacional de Dança que, sob a mesma linha anti-fascista e anti-racista, reafirmaria a necessidade do boicote. Mil e quatrocentas pessoas participaram no evento, mostrando o empenhamento dos artistas na tomada de posição que condenava abertamente o nacional-socialismo hitleriano. Estes encontros mostraram que os ventos da Europa tinham chegado ao Novo Mundo³¹⁷. E foi isso que aconteceu quando, em 1937, despontou a Guerra Civil de Espanha, “a *intelligentsia* nova-iorquina de esquerda envolveu-se ardentemente na causa, simpatizando com os republicanos espanhóis”³¹⁸.

Ainda em 1937 foi criada a Associação de Dança Americana, nascida da fusão da New Dance League com outras associações e, logo nesse ano, a organização apelou ao boicote da apresentação do bailarino alemão Harald Kreutzberg, em Nova Iorque, acusando o artista de ter aceitado representar o governo nazi na Exposição Internacional de “Artes e Técnicas da Vida Moderna”, inaugurada em Paris no mês anterior.

Entre os anos de 1937 e 1939, assistiu-se à organização de numerosas manifestações de solidariedade para com os espanhóis. Em 1937, a Associação de Dança Americana promoveu *Dance for Spain*, o primeiro espectáculo de beneficência a favor da Espanha republicana. Apresentado no Adelphi Theatre, o evento contou com a participação de numerosas bailarinas e coreógrafas, entre as quais Ruthanna Boris (1919-

³¹⁶ *New Theatre*, November 1935

³¹⁷ Ver artigo de Stacey Prickett “The People: Issues of Identity within the Revolutionary Dance”, *Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars*, Vol. V, Number 1, Spring 1994, pp. 14-21

³¹⁸ Claire Rousier, “Du Marxisme à l’Américanisme”, *Obra Cit.*, 2008, p. 32

2007)³¹⁹, Helen Tamiris, Lazan Galferns, Miriam Blecher, Anna Sokolow (que coreografa *Slaughter of the Innocents*), Lily Mehlman (que dança *Spannish Woman*), Sophia Delza (1904-1995) que apresentou *We cry for Spain* e *March for Spain*, Martha Graham, com os solos *Immediat Tragedy* e *Deep Song* e José Limón, com *Danza de la Muerte*.

Em 1938, novas manifestações contra o fascismo espanhol tiveram lugar: uma em Janeiro, no Hippodrome Theatre e outra em Fevereiro, no Mecca Temple. O programa contou com a participação de Balanchine, Martha Graham, Jane Dudley e Sophie Maslow, que produziram para o evento *Women of Spain*, uma peça onde se realçam os mundos desiguais entre as camponesas, que são obrigadas a abandonar a terra e a Espanha aristocrata.

Com o fim da Guerra de Espanha em 1939, e com a consequente vitória dos nacionalistas, instaurou-se a ditadura de Franco e os membros do NDG mantiveram-se mobilizados para a causa espanhola, que continuava a ecoar na política internacional.

1939 foi igualmente o ano de revelação das purgas estalinistas e da assinatura do *Pacto de Não-Agressão*, entre Estaline e Hitler, factos que fizeram com que muitos simpatizantes americanos, desiludidos, abandonassem o seu militarismo de esquerda.

Em 1940, o NDG promoveu um recital, onde um par de novos recrutas, Jerome Robbins (1918-1998) e Anita Alvarez, interpretou *España!*, enquanto Jane Dudley compôs *Cante Flamenco*, obra inspirada no flamenco e que, servindo-se do *taconeo* andaluz exibiu a firmeza política de uma heroína da Guerra Civil Espanhola. Estes espectáculos permitiram levar as suas convicções políticas muito além da proposta inicial, pois neles o grupo recolhia fundos para ajudar as vítimas da crise e isso ultrapassava a sua função de entretenimento.

Doravante, os sentimentos nacionalistas dos artistas americanos inspirariam uma parte dos programas da dança americana, tendo o NDG estendido as suas preocupações à opressão sentida pelos afro-americanos. Este tema foi recorrente nas coreografias do grupo e, embora o *New Deal* contemplasse uma certa igualdade, o sul mantivera-se

³¹⁹ Ruthanna Boris estudou no Metropolitan Opera Ballet Scholl, tendo sido uma das primeiras alunas de Balanchine e de Lincoln Kirstein no School of American Ballet quando esta abriu em 1934. De 1942 a 1950 juntou-se aos Ballets Russes de Monte Carlo e nos anos 60 coreografou para o New York City Ballet, ensinando depois na Universidade de Washington, em Seattle, entre 1965 e 1983.

segregacionista e é dentro desta conjuntura que se compreende o trabalho de Pearl Primus (1919-1994) e de Katherine Dunham (1909-2006). Ambas as artistas criaram peças que reflectiam as preocupações dos negros dentro de uma América racista e que colocavam em evidência os rituais afro-americanos e primitivos como parte da herança americana e de que são exemplo *Hard Times Blues*, de 1942, e *The Negro Speaks of Rivers*, de 1943, as duas da autoria de Primus.

O NDG alterou frequentemente a sua dimensão e objectivos multiplicando-se em acontecimentos paralelos, mas tendo sempre em conta a divulgação de uma dança de intervenção social e política. A militância consciente do grupo despertara para um comprometimento profundo em acreditar na dignidade e integridade de uma América fora do *mainstream*, numa tentativa de mostrar que a dança também era poder. Nesse sentido, a narrativa do NDG ilustrou a tensão permanente e recorrente do individual face ao colectivo da história dos E.U.A., mostrando a influência da esquerda radical na dança moderna. Em consequência desse alinhamento, o grupo reorganizou-se por diversas vezes e, em 1946, foi notificado e proibido de dançar pelo FBI. Em 1947 suspendeu temporariamente a sua actividade mas, nessa época, a realidade era outra: a Segunda Guerra Mundial tinha acabado em 1945, delineando um novo mapa do mundo – o mapa da Guerra Fria – que afastaria a dança americana de qualquer influência soviética.

Os membros do NDG trabalharam em simultâneo para projectos governamentais, institucionalizando-se nos palcos da Broadway para, mais tarde, se tornarem num alvo a abater pelo MacCartismo. Apoando o *New Deal*, recolhendo fundos para a luta contra o franquismo, esbatendo as barreiras entre brancos e afro-americanos, tornando-se patriotas na Segunda Guerra Mundial, o contributo do NDG para o aparecimento e divulgação da dança moderna americana foi irrefutável, ainda que muitos o vejam como um *fait-divers* da contra-cultura americana. Embora o grupo se mantivesse, de certo modo, marginal à cultura americana, angariou entusiastas e seguidores, tornando-se num importante marco dentro da cultura norte-americana das décadas de 1930 e 1940.

Importa referir que, ao longo dos decénios de 30 e 40, os artistas pertencentes ao grupo se foram interessando gradualmente pela dança folclórica americana, como uma forma possível de dança de massas, destinadas a unir o proletariado de todas as origens étnicas. A propósito do tema, o NDG organizou em 1941 um recital intitulado *America Dances*, que incluiu grupos de dança folclórica, como o *American Square Dance Group*.

Sucederam-se entretanto peças influenciadas pelo folclore da autoria de Sophie Maslow que coreografaria *American Folk Suite*, em 1938; no ano seguinte foi a vez de Jane Dudley criar *Ballad of Molly Pitcher* e Doris Humphrey *Square Dances* e, em 1944, Pear Primus concebeu *Folk Dance* e Martha Graham *Appalachian Spring*.

Com a entrada dos E.U.A. na Guerra, em 1941, em consequência do ataque à base naval de Pearl Harbour, a luta anti-fascista dos artistas americanos redireccionava-se para um nacionalismo sem precedentes. Esta reconfiguração levaria a dança americana numa nova direcção, à qual não foi alheia a criação, em 1942, do Office of War Information, o órgão americano de propaganda por excelência, que promoveria visitas de artistas (actrizes, bailarinos) a locais onde se encontrassem tropas americanas, mostrando a sua veia patriótica. Em 1942, a companhia de Humphrey/Weidman apresentou-se aos soldados de New Jersey e, no ano seguinte, Helen Tamiris criou uma peça, para a campanha governamental, que visava sensibilizar a população para a necessidade de racionar a carne; em 1943, Jane Dudley e Sophie Maslow dançaram para um auditório de soldados e em bases militares.

Durante a Guerra o NDG continuaria a apresentar-se nos sindicatos e bairros negros do Bronx em Nova Iorque, oferecendo cursos gratuitos aos soldados e, em 1943, levaria mesmo a cabo um debate sobre o papel dos bailarinos na Guerra.

Quanto à dança negra, ela adquiriu maior visibilidade durante o conflito, uma vez que se assistiu a um recrudescimento das tensões raciais, devido às discriminações que sofrem os bailarinos afro-americanos como Pearl Primus e Katherine Dunham. Juntas, participariam a favor da tolerância racial, desdobrando-se em apresentações, de que a peça *Strange Fruit* de Primus foi exemplo. Nesta obra, a bailarina evocava os corpos dos negros linchados nos Estados do sul, como alegoria de uma fruta estranha, que caía dependurada das árvores.

No que concerne à importância dos bailarinos do NDG, convém referir que, durante o período bélico se assistiu a uma mudança gradual em relação ao ensino da dança, uma vez que, em consequência da política de *New Deal*, se verificou um impulso no sistema educativo que, por sua vez, provocou a criação de numerosas universidades e colégios que se disseminaram de costa a costa nos E.U.A. Estes estabelecimentos recrutaram bailarinos e coreógrafos para os seus quadros, abrindo caminhos alternativos

de pesquisa, ainda que os convidados fossem maioritariamente aqueles com menores implicações no activismo político

4.3. A contraposição aos totalitarismos de Martha Graham

Como visto anteriormente, com a implantação dos totalitarismos europeus, as tendências da dança americana convergiram para um protesto comum e é nesse âmbito que o caso de Martha Graham merece particular referência.

Na dança “à esquerda” americana, alguns artistas considerados “burgueses” foram acusados de frieza e formalismo, face a uma situação que exigia um comprometimento com o lado dos oprimidos. De entre todos os nomes destacar-se-ia o de Martha Graham que, a partir das experiências de Isadora Duncan e de Ruth St. Denis, (ex-aluna da Denishawn, de Ruth St. Denis e Ted Shawn), começou a construir o seu caminho coreográfico, distanciando-se dos seus mestres e abraçando uma nova via de movimento. Servindo-se de um simbolismo coreográfico próprio, Graham desenvolveu uma linguagem que levou a dança para caminhos de um experimentalismo e de uma configuração abstracta até então desconhecidos na América.

Quando em 1926 fundou a sua própria companhia, a Martha Graham Dance Company, as preocupações de Graham preteriram o aspecto político da sua arte em relação ao social. A América vivia a Grande Depressão e as suas consequências puseram em evidência a dor, a angústia do homem moderno e o problema da emigração, de que as peças *Immigrant*, de 1928 e *Lamentation*, de 1930, são exemplo. *Immigrant* continha duas secções, uma das quais, *Strike*, que chamava a atenção para o problema das condições laborais dos trabalhadores, enquanto *Lamentation*, um solo onde a bailarina utilizava um longo tubo de malha elástica, testava os limites da dor e da tragédia que assombram o corpo.

Paralela e pontualmente, a artista juntou-se ao NDG, ainda que as suas preocupações se encaminhassem num sentido distinto. Aliás, e segundo palavras da coreógrafa/bailarina, o que “nunca tolerara em estúdio era a menor discussão política ou religiosa”³²⁰, o que a distinguia do método de trabalho do NDG mas isso não significou que não se posicionasse perante a realidade política.

Em 1936, a sua atitude anti-fascista levá-la-ia a compor *Chronicle*, peça ilustradora do prelúdio de uma Guerra mundial e da consequente devastação do espírito

³²⁰ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Babel, France, 1992, p. 168

que gerava. A obra apresentava-se dividida em três partes: *Dances Before Catastrophe*, *Dances After Catastrophe* e *Prelude to Action*. O programa que acompanhava o espectáculo apresentava uma mensagem tão explícita, que não restava qualquer tipo de dúvidas quanto ao alinhamento político de Graham.

Afirmando a sua posição contra os regimes totalitários, Graham recusou-se a participar nos Jogos Olímpicos de Berlim, dizendo:

*Presentemente é impraticável dançar na Alemanha embora haja lá muitos artistas que respeito e admiro mas que têm sido perseguidos e privados de trabalhar. É impossível identificar-me com um regime que consentiu em tais perseguições*³²¹.

À declaração de Graham associou-se a comunidade da dança americana: Doris Humphrey, Charles Weidman (1901-1975), Helen Tamiris, Anna Sokolow, Sol Hurok (1888-1974) e Lincoln Kirstein apoiaram o boicote e, no mesmo ano, a Escola Mary Wigman de Nova Iorque foi forçada a mudar de nome para Escola Hanya Holm, sua discípula. Esta alteração pretendia demarcar-se de qualquer equívoco que pudesse surgir da associação dos bailarinos que a frequentavam aos ideais do nazismo, pátria de Wigman.

Em 1937, no primeiro espectáculo de beneficência a favor da Espanha republicana, Graham apresentou as anteriormente enunciadas *Immediat Tragedy* e *Deep Song*, tornando clara a sua posição. Henry Gilfond afirmaria sobre estas duas obras: “As peças vão para além de Espanha. É a consciência de que a tragédia de Espanha é nossa, é de todo o mundo: a dedicatória não é à Espanha, é aos americanos. Graham tinha universalizado a tragédia”³²². No seguimento da sua participação, Martha Graham foi convidada a dançar na Casa Branca, sendo a primeira bailarina a fazê-lo; mas as suas preocupações artísticas encaminham-se numa nova direcção.

Em 1938 coreografou *American Document*, um tributo à herança e identidade americanas, uma vez que a ameaça vinda do estrangeiro fomentara um novo nacionalismo e muitos artistas responderam ao apelo, criando obras que exaltavam os temas nacionais,

³²¹ *Dance Observer*, April 1936, p. 38 citado por Ellen Graff, *Stepping Left, Dance and Politics in New York City 1928 -1942*, Duke University Press, USA, 1999, p. 116

³²² Henry Gilfond, “Martha Graham”, *Dance Observer*, January 1938, p. 8, citado por Ellen Graff, “Dancing Red: Art and Politics” in *Studies in Dance History, Of, By, and For the People: Dancing on the Left in the 1930s*, Vol. V, Number 1, Spring 1994, Society of Dance History Scholars, 1994, p. 8

reflectindo o seu patriotismo. *American Document* tornou-se desse modo símbolo da identidade americana, levando Ellen Graff a afirmar que “num tempo em que a solidariedade americana era essencial, Graham foi uma propagandista”³²³. Graham coreografara a obra a partir de factos históricos, como a *Declaração de Independência* dos E.U.A., documento que acreditava conter a essência da nação. O *New Masses* caracterizou a obra como “um testemunho da maior tradição americana – a democracia”³²⁴ enquanto o *Dance Observer* concluía que a dança “era o testemunho do amor e lealdade para com a democracia nesses dias ameaçados de 1938”³²⁵. A obra recebeu numerosos elogios pelo carácter político e deu à bailarina a sua primeira grande audiência, levando-a depois a uma digressão pelo país que repetiu o êxito alcançado na estreia.

Em 1939, na Feira Mundial de Nova Iorque, Martha Graham representou a dança americana participando nas cerimónias de abertura do evento. Perante o Presidente dos E.U.A. e uma plateia de sessenta mil pessoas, a companhia de Graham apresentou *Tribute to Peace*, mostrando que a coreógrafa se encontrava na vanguarda da dança política, actuando como a porta-voz de uma nação democrática.

Em 1941, Martha Graham criou *War Theme* sobre um poema de William Carlos Williams (1883-1963): uma improvisação onde a bailarina chamava a atenção para os direitos humanos, numa linguagem claramente politizada. Nesta obra, foram aprofundadas as preocupações político-sociais já tocadas em peças anteriores, como *American Document*. Com *War Theme* encerrou-se o ciclo espanhol, uma vez que as preocupações dos artistas se haviam voltado para uma causa distinta: a entrada, nesse ano de 1941, dos E.U.A. na Guerra, fez com que as inquietações criadoras se direccionassem no sentido de um nacionalismo que apoiasse a causa americana.

É nessa vertente que se insere, em 1944, *Appalachian Spring*, dança estreada na Biblioteca do Congresso Nacional e que teve o apoio da Coolidge Foundation. A música é de Aaron Copland (1900-1990) e os cenários de Isamu Noguchi (1904-1988); nesta dança Graham apresentava um dos símbolos da cultura americana: os pioneiros que estabeleceram as fronteiras na expansão para oeste. *Appalachian Spring* trazia à memória

³²³ Ellen Graff, “Dancing Red: Art and Politics”, *Obra Cit.*, p. 10

³²⁴ Owen Burke, *New Masses*, 18.10.1938, p. 29 citado por Ellen Graff, *Obra Cit.*, p. 9

³²⁵ Henry Gilfond “Bennington Festival”, *Dance Observer*, August-September, 1938, p. 101 citado por Ellen Graff, *Obra Cit.*, p. 9

um passado mítico, criado a partir do reavivar de uma história que fortalecia a identidade nacional, numa época em que o envolvimento da América na Segunda Guerra era uma realidade. O herói de *Appalachian Spring* fazia ressurgir o arquétipo do poder dos pioneiros do Novo Mundo, numa procura de formas de legitimar a sua ancestralidade face ao “Velho” continente.

As criações de Graham assumiram um papel claramente político e o seu prestígio ultrapassou o círculo americano. Se no início da década de 1930 Martha Graham evitara a colagem à propaganda da esquerda nova-iorquina, o rumo que a política internacional havia tomado, no final dos anos 30, obrigara a bailarina a posicionar-se na linha do nacionalismo americano, orientação que levaria a que, em 1955, o Departamento de Estado a recrutasse como embaixadora da cultura dos E.U.A., mas tal acção seria já fruto de um outro momento da História.

5. A dança como veículo de propaganda salazarista

5.1. Os night-clubs, o teatro de revista e o culto do corpo

*Os políticos em Portugal,
meu Amigo, não sabem dançar!*
Magalhães Pedroso

Na definição do caminho para uma dança nacional, o século XX português começou por se afirmar dentro de um cenário que vinha de Oitocentos e onde a presença de bailarinos estrangeiros se circunscrevia às exhibições na ópera do S. Carlos.

Há a assinalar porém que, ao longo dos anos 1910 e 1920, Lisboa começou timidamente a figurar no mapa das digressões de algumas bailarinas e companhias estrangeiras. Em 1902 Loïe Fuller fazia a sua estreia portuguesa³²⁶ no teatro D. Amélia com as suas *Dança do Fogo* e *Dança da Serpentina*, tendo ainda partilhado o cartaz com a Companhia Japonesa de Teatro de Tóquio onde a vedeta era Sada Yacco³²⁷. Mais tarde assistiu-se às apresentações de Pastora Imperio, Cléo de Mérode (1875-1966), La Argentina, Rita Sacchetto (1880-1959), Anna Pavlova, La Argentinita, Lea Niako (1908-?), Maria Raspoutine (1899-1977), que dividiram os palcos com o Teatro Imperial Russo, os Bailados Russos Eltsoff, a Companhia de Sacha Morgowa e a trupe de Pannonia Rusckov.

Paralelamente, o início da década de 1920 fez surgir em Lisboa um novo divertimento nocturno, por via de influência francesa: os night-clubs e cabarets. Estes locais não só animaram as noites da capital portuguesa como impulsionaram a prática e o desenvolvimento da dança nacional, pois foi neles que se inscreveram aos primeiros apontamentos de dança, trazidos maioritariamente por artistas estrangeiros.

De acordo com o estudo de Júlia Leitão de Barros, *Os Night Clubs de Lisboa nos Anos 20*, “estes novos e modernos locais de lazer reflectiram-se na sociedade lisboeta de

³²⁶ A companhia de Loïe Fuller apresentar-se-ia ainda em 1912 no D. Amélia e em 1930 no Coliseu, desta feita já sem a sua mentora que falecera em 1928.

³²⁷ Fuller havia apresentado a japonesa no seu próprio teatro na Exposição Universal de Paris de 1900 e foi a partir daí que, sucessivamente, participariam juntas em diversas tournées, incluindo a lisboeta.

então”³²⁸. Fruto de uma euforia que ficaria caracterizada pelos “anos loucos” que espelhavam uma nova realidade do pós-guerra, os “*années folles*” parisienses rapidamente contagiaram o resto da Europa, vibrando à vontade entusiástica de celebrar a vida e fazendo “esquecer” as privações de uma Guerra como não se vira outra igual.

A gradual alteração dos hábitos e costumes, o incremento do consumo e o desenvolvimento de uma ideologia de bem-estar, contaminava progressivamente a sociedade lisboeta. O surto económico transformou o quotidiano e, conseqüentemente, a importância do divertimento, que foi redimensionada para uma vertente que contemplava o acessório e o lazer, ao qual a influência americana não foi alheia. Estes modernos espaços nocturnos simbolizaram uma nova época, como sinónimos de modernidade, numa renascença de prosperidade que logo foi abraçada por uma elite urbana e boémia.

A revolução provocada pela introdução do jazz, e de números de dança estrangeira nos palcos lisboetas revitalizou a clientela dos night-clubs, tornando estes espaços símbolos das novas tendências artísticas que proliferavam um pouco por toda a parte. Lentamente, a oferta de clubes cresceu³²⁹, e multiplicaram-se as salas de cinemas e de teatros que abriam as suas portas nas principais avenidas lisboetas.

A *jazz band* fixava-se a um canto da sala, mas “eram as novas danças que atingiam maior popularidade”³³⁰ e não tardou a que o foxtrot, o shimmy e o charleston invadissem os recintos de diversão da capital portuguesa. Os jornais apresentavam múltiplos anúncios de espectáculos, bem como uma oferta de aulas de dança que levaram a imprensa a escrever: “Estamos numa época em que se dança continuamente (...) tão curtas são as madrugadas para dormir, depois de um baile a que se segue outro e outro”³³¹ e a fazer comentários como: “Agora... é tão necessário frequentar as escolas de dança – como é preciso ir todos os dias ao emprego”³³².

Nessa Lisboa das salas nocturnas, e sob os modernos ritmos do jazz, foram introduzidos apontamentos de variedades que constituíram uma novidade importada de Espanha, como relata Mário Domingues na revista *ABC*: “Houve uma súbita mutação de

³²⁸ Júlia Leitão de Barros, *Os Night Clubs de Lisboa nos Anos 20*, Lucifer Edições, Lisboa, 1990, p. 11

³²⁹ Maxim's, Bristol Club, Roma Club, Salão Alhambra, Clube Avenida Parque, Ritz Club, Club dos Patos, Clube Internacional, Clube da Regaleira, Magestic-Club ou Club Monumental, Olimpia Club, Palace Club, Rocio Club, Club Montanha, Club das Avenidas, Club Moderno e o Palais Royal.

³³⁰ Júlia Leitão de Barros, *Obra Cit.*, p. 66

³³¹ Madame de Sourire, “Toilets de Baile”, *ABC*, de 4.2.1926, p. 11

³³² Idem.

luz, a sala mergulhou numa vaga penumbra que envolveu as pessoas (...) numa branda dose de mistério. São as espanholas que vão trabalhar”³³³. Aos nomes das sevilhanas Amparito Medina, Adelita Adriano, Lola Branco, juntar-se-iam outros estrangeirados como Eloisa Yorter e Elsa Nori, publicitados em jornais e cartazes luminosos, espalhados pela cidade.

Acresce que, ao ambiente noctívago dos night-clubs, se juntaram sessões de dança erótica e exótica, com as quais Lisboa se entusiasmou, como refere o romance de João Ameal, *Os Noctívagos*: “O quarteto lançava os compassos banalíssimos (...) e, inesperada, uma mulher surgia detrás do biombo, ao fundo, toda coberta duma capa negra (...) que principiou uma dança lânguida, arrastada, sublinhada com quebraturas sensuais”³³⁴.

Muitos destes espectáculos eram promovidos através do mais variado tipo de publicações, como é o caso do turístico *Album de Portugal* onde se lê: “O *Maxim's* contrata o que de melhor há no estrangeiro, sem olhar a dificuldades. Acontece, portanto, que no programa das suas diversões há constantemente números de variedades colossais, cantadoras ou bailarinas”³³⁵.

Conjuntamente, bailarinos a solo ou integrados nas suas companhias, continuavam a afluir às salas de espectáculo mais conhecidas da capital. Os anos 30 trariam nomes como Nyota Inyoka, Carmen Amaya, Clotilde von Derp (1892-1974) e Alexandre Sakharoff (1886-1963), e as companhias da Ópera Russa de Paris, a Companhia de Arte Popular Argentina Azucena Maizani.

Contudo, a relativa euforia era circunscrita à capital, encontrando-se delimitada dentro de salões exclusivos ou de salas de espectáculo pouco numerosas às quais só uma elite tinha acesso, uma vez que “toda esta actividade lúdica surgia como ilhas de cosmopolitismo numa sociedade ainda drasticamente marcada pelo conservadorismo, pela pobreza da maioria da população e por uma mentalidade pouco propensa a transformações de costumes”³³⁶. Entregue aos condicionalismos nacionais, a Lisboa

³³³ Mário Domingues, “O Combate dos Leões”, *ABC*, de 6.4.1922, p. 26

³³⁴ João Ameal, *Os Noctívagos*, Ed. Lymen, Lisboa, 1924, pp. 48-50

³³⁵ *Album de Portugal, Lisboa, Sintra, Estoril, Cascais*, Tomo I, Ed. e propriedade da Revista Turismo, Lisboa, 1929, p. 70

³³⁶ Júlia Leitão de Barros, *Obra Cit.*, p. 88

tradicionalista não via com bons olhos estas ameaças à sua pacatez e talvez por essa razão, ou influenciada por ela, uma outra distração, mais discreta e popular, granjeou, um maio *Ilustração Portuguesa*, num artigo datado de 1921, e por si assinado enquanto director da revista:

*Procurará mostrar Portugal aos portugueses e estilizar a raça (...) e que a linha do bailado português está ainda por descobrir e uma vez encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados (...) em danças populares, nos nossos trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria-prima para estilizações admiráveis, (...) a pôr no mundo*³³⁷.

A companhia de Diaghilev teria sido a catalisadora das aspirações a um novo panorama da dança teatral portuguesa que, numa primeira fase, se revelou através da introdução de pequenos apontamentos de dança no teatro de revista e, numa segunda fase (já no decénio de 1940), viria a concretizar-se na criação da primeira Companhia de Bailados Portugueses, denominada Verde Gaio.

Para se compreender a sua base de fundamentação há que referir que, em 1925, Ferro criara o seu Teatro Novo³³⁸ e num outro registo, em 1936, o Teatro do Povo³³⁹; o primeiro foi importante como fonte de experimentalismo e por ter dado a conhecer Francis Graça³⁴⁰; o segundo pelo plano de divulgação da cultura popular. Ambos constituíram marcos na abordagem da arte teatral. Seria esse mesmo Francis Graça que a Companhia de Luísa Satanela iria buscar a partir de meados dos anos 20, para ajudar a modernizar a sua empresa teatral. Convidando jovens artistas para desenhar cortinas, figurinos e cenários, e depois compositores, Satanela queria também dançar e estender a

³³⁷ Citado por Vítor Pavão dos Santos, *Verde Gaio, Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa, 2000, p. 15

³³⁸ Sob a influência do Teatro de Arte de Luigi Pirandello, António Ferro criou o Teatro Novo que pretendia romper com o teatro tradicional e criar um teatro de vanguarda, onde se elogiava a performance moderna e onde se chamariam pintores, decoradores e figurinistas para colaborar com os autores e empresários.

³³⁹ O Teatro do Povo foi criado em 1936, por António Ferro, e pretendeu levar o espectáculo teatral às mais remotas zonas do país, numa espécie de teatro ambulante. Ao longo dos seus quase vinte anos de existência, sofreu algumas adaptações de repertório e direcção artística. Sobre o assunto ver Graça dos Santos, *O espectáculo desvirtuado, o teatro português sob o reino de Salazar (1933 – 1968)*, Caminho, Lisboa, 2004

³⁴⁰ De seu nome Francisco Florêncio Graça (1902-1980), Francis Graça cursou música no Conservatório Nacional, onde foi companheiro de estudos de Frederico de Freitas (1902-1980). Em diversas entrevistas disse ter começado a dançar por intuição e mais tarde teria estudado com uma professora russa, indo depois para Paris. Depois do Teatro Novo, logo no ano seguinte em 1926, Francis Graça estreou-se no Éden Teatro a revista *Cabaz de Morangos* de cujo elenco fazia parte.

dança “às coristas que, até aí, apenas se movimentavam incipientemente em cena”³⁴¹. A primeira revista que concretizou essa realidade foi *Água-Pé*, de 1927. Nela, Satanela e Francis Graça dançam *Bonecos Russos*, numa nítida ascendência do que se vira da companhia de Diaghilev em Lisboa, tendo a revista ficado mais de um ano em cartaz, façanha que nunca foi repetida.

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, e para ajudar a estimular toda esta actividade bailatória, os bailarinos estrangeiros radicados em Lisboa foram convidados a participar nos espectáculos da revista. Aos nomes de Luísa Satanela e Ruth Walden³⁴², juntaram-se os de Piero Bénardon, Piero d’Evandauns, Eva Stachino, Mafalda Reiner e Ivette Beller.

O Curso de Formação de Bailarinas do Conservatório Nacional, que havia sido criado em 1911 (e que só abria a alunos do sexo masculino nos anos 50), possibilitou que algumas das suas alunas integrassem os números de dança do teatro de revista e o corpo de baile das óperas realizadas no Coliseu, ainda que as mais ambiciosas tivessem que procurar no estrangeiro um complemento à sua aprendizagem e técnica nacional. Com dançarinas a participarem mais frequentemente nas revistas, as apresentações das *girls* passaram a ser marcadas e coreografadas pelos realizadores de cena. Os apontamentos de dança foram-se tornando populares e o público e a crítica entusiasmaram-se: os números dançados deixaram de ser residuais e passaram a ser algo de fundamental, inserindo-se impreterivelmente dentro de cada nova encenação.

Francis Graça rapidamente se destacou, tornando-se o principal “coreógrafo” de cena de que as revistas *Sete e Meio* (1927), *A Rambóia* (1928), *Chá da Parreira* (1929), *Feira da Luz* (1930)³⁴³, *Ai-Ló* (1931), *Mexilhão* (1931)³⁴⁴ e *Areias de Portugal* (1932), são disso exemplo.

Na década de 1930, a actriz Corina Freire (1897-1957) juntar-se-ia a Francis Graça e Ruth Walden, quando o trio foi convidado por António Ferro a participar numa récita

³⁴¹ Vítor Pavão dos Santos, *Obra Cit.*, p. 18

³⁴² Ruth Walden (1910-1990?) nome artístico da bailarina alemã Hildegard Engelmann e futura parceira de Francis Graça.

³⁴³ Inseridas na Grande Companhia de Revistas Hortense Luz, *Chá da Parreira* e *Feira da Luz* fazem digressão pelo Porto e pelo Brasil, onde Francis Graça teve pela primeira vez contacto com um público estrangeiro.

³⁴⁴ Onde contracenou com um novo par, Ruth Walden, sua futura parceira no Verde Gaio

em Paris e depois em Genebra³⁴⁵. Seguiu-se o Brasil e a Argentina, onde obtiveram grande êxito, fazendo rarear as suas apresentações em Portugal; só depois de uma longa ausência dos palcos nacionais, já em 1939, o par voltou a actuar em Lisboa, no Teatro da Trindade. No início de 1940, Francis Graça e Ruth Walden apareceriam ainda na revista *A Feira das Mercês*, e é neste ponto que interessa voltar um pouco atrás e perfilar como a política cultural do Estado Novo se havia definido.

Para além do que se apresentava nas salas de espectáculo, nos salões dos night-clubs, no teatro de revista e nos recitais independentes, a ditadura portuguesa – a par das europeias – outorgava o ideário classicista de *mens sana en corpore sano*, exibindo a sua “juventude” em desfiles e acções que promoviam uma cultura física comum, pretendendo indiciar a saúde do próprio regime.

Em 1936 foi criada a organização nacional da Mocidade Portuguesa³⁴⁶, um mês depois do Teatro do Povo, de António Ferro. Dirigida às camadas mais jovens da população, tencionava ajudar na formação do carácter e na devoção à pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina, no culto dos deveres morais, cívicos e militares, bem como estimular o desenvolvimento integral das capacidades físicas.

Desde os primeiros tempos, a educação física esteve inerente às práticas levadas a cabo na Mocidade Portuguesa masculina, justificada pelo facto de o exercício físico a que os seus filiados estavam sujeitos, ajudar a preservar a saúde, bem como a constituir uma população forte e robusta, capaz de levar a bom termo os desígnios da nação. Os desportos foram mesmo a imagem de marca que fez com que os jovens a procurassem, tendo sido através destes que a organização se tornou mais atractiva. Graças à disciplina que a sua prática implicava, cedo se tornou num manancial propagandístico de grande fulgor, que o regime soube condignamente aproveitar. Na perspectiva de Joaquim Vieira, “as razões do sucesso inicial da Mocidade Portuguesa junto da juventude ficaram a dever-se às portas que abriu aos rapazes para o desenvolvimento de actividades físicas, fossem

³⁴⁵ Por ocasião da Exposição Internacional de Paris de 1937. Ver IAN/TT, AOS/CO/PC-12A, pasta 8: *Suite Portugaise*, rapsódia portuguesa que se repete em Genebra mais tarde. Conferência dialogada por Fernanda de Castro e António Ferro e com apresentações e danças pelos bailarinos Francis Graça e Ruth Walden. As peças foram musicadas por maestros como Frederico de Freitas e Rui Coelho, tendo os trajes regionais sido confeccionados segundo maqueta de Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985) e Bernardo Marques (1898-1962).

³⁴⁶ Decreto-Lei N.º 26 611, de 19 de Maio de 1936

elas competições desportivas, exercícios de ginástica, desfiles ou paradas”³⁴⁷. A justificação da educação física residia no facto de ela não só valorizar física e psicologicamente os seus membros, como constituir um símbolo do “fortalecimento da nação”³⁴⁸.

Aproveitando uma lacuna do sistema do ensino português, no que se referia à inexistência de métodos e programas de educação física que fossem cumpridos pelas escolas, a Mocidade promoveu a ginástica juvenil, responsável pela introdução de novos hábitos em relação à manutenção de um corpo sadio e atlético, num país pouco dado ao culto do corpo. Essa ausência de uma cultura física efectiva ter-se-á devido à grande influência da Igreja Católica e ao ascetismo do próprio líder, Salazar, que, ao contrário dos seus homólogos estrangeiros, não gostava de se exhibir em paradas e desfiles, lugares onde o corpo era acção e instrumento da própria imagem da ditadura.

A organização editou brochuras com lições de ginástica e um completo manual de educação física³⁴⁹, exibindo-se frequentemente em grandes espaços, cinematograficamente escolhidos para o efeito, e onde milhares de jovens se mostraram em exercícios cautelosamente coreografados e de grande impacto visual.

O diversificado leque de modalidades desportivas permitiu a escolha da actividade mais adequada a cada um: tiro, pugilismo, vela, remo, canoagem, esgrima, natação, pentatlo, hipismo, ténis, futebol, voleibol, basquetebol, hóquei em patins, atletismo, práticas mais divulgadas dentro de uma atmosfera despolitizada. Outras acções, como o voo sem motor, beneficiaram do apoio do próprio III Reich, que, em 1937, ofereceu à organização quatro planadores. O “proteccionismo” da Alemanha contemplou a oferta de diverso material desportivo para os vários centros da Mocidade Portuguesa, bem como o envio de instrutores alemães para habilitar os portugueses nas diferentes áreas desportivas.

A partir dos anos 40, a organização concentrou em si a tutela de toda a prática desportiva, criando os primeiros centros de medicina desportiva existentes em Portugal, além de fomentar a criação de campeonatos internos para cada uma das modalidades. Promoveram-se saídas para campo que, juntamente com as paradas, as marchas e as

³⁴⁷ Joaquim Vieira, *Mocidade Portuguesa, Homens para um Estado Novo*, A esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 159

³⁴⁸ “As conclusões e os votos do Congresso Nacional da MP”, *O Jornal da MP*, 28 de Maio de 1939, p. 8

³⁴⁹ Da autoria de A.F. Marques Pereira e com ilustrações de Eduardo Teixeira Coelho (1919-2005).

excursões pelo país e estrangeiro, motivaram grande número de jovens a aderir à instituição.

A estrutura interna da Mocidade Portuguesa modelou-se a partir de congéneres estrangeiras como os *Balilas* italianos ou a Hitlerjugend, a juventude hitleriana. Daí que o seu primeiro comissário nacional, Francisco José Nobre Guedes (1893-1969), simpatizante do III Reich, tivesse procurado criar uma organização de juventude nacional, inspirada no modelo alemão da juventude hitleriana. Em 1936, o próprio ministro da Educação Nacional, António Carneiro Pacheco (1887-1957), deslocou-se a Itália e à Alemanha para estudar o funcionamento das organizações juvenis aí sediadas. A convite da organização, muitas delegações da Hitlerjugend visitaram Portugal e, embora o intercâmbio fosse real, pretendia-se que a organização nacional “não fosse nem hitleriana nem balila. Portuguesa, portuguesa!”³⁵⁰. Houve por isso o cuidado de esclarecer que havia diferenças entre o “equilibrado nacionalismo” do Estado Novo e os nacionalismos totalitários e expansionistas da Itália e da Alemanha, bem como entre a organização feminina de juventude lusitana e os movimentos congéneres fascista e nacional-socialista, segundo se pode ler no *Boletim* da Mocidade Portuguesa de Dezembro de 1937. Neste intercâmbio político-ideológico, a visita do representante da juventude hitleriana a Portugal, em 1938, Hartmann Lauterbacher (1909-1988), reforçaria a “colagem” à Hitlerjugend do *Führer*, disso sendo exemplo o discurso que proferiu:

*Só os Estados autoritários têm um futuro à sua frente e as juventudes são a melhor garantia desse futuro e de um renascimento que todos preconizam*³⁵¹.

Um intercâmbio durável iniciou-se então. Os primeiros dirigentes da organização portuguesa deslocaram-se bastantes vezes à Alemanha, a Itália e a Espanha, a fim de recolherem experiências e ensinamentos, e assiduamente a imprensa nacional deu conta dessas viagens. Por outro lado, foi frequente o envio de delegações estrangeiras a Portugal para participarem em provas desportivas e desfiles. Até o acto inaugural da Mocidade Portuguesa se revestiu de singulares contornos propagandísticos, tal como a apresentação de uma delegação nos Jogos Olímpicos de Berlim, no ano da sua criação, em 1936.

³⁵⁰ Frase inserida num texto ficcional intitulado “Três Mocidades”, do *Boletim da MPF*, de Setembro de 1939.

³⁵¹ “O sr. Hartmann Lauterbacher, da Juventude Alemã, visitou oficialmente a Mocidade Portuguesa”, *O Jornal da MP* de 2.3.1939, p. 2, citado por Joaquim Vieira, *Mocidade Portuguesa, Homens para um Estado Novo*, A esfera dos Livros, Lisboa, 2008, p. 91

Embora as três dezenas de filiados que aí se deslocaram não fossem competir nos Jogos, pretendeu-se veicular uma imagem da estrutura sólida da instituição que ainda não saíra do papel³⁵². Já em Lisboa, Pinto Coelho (1912-1995), secretário-inspector da organização, e que fora o delegado nacional que conduzira o grupo português ao encontro internacional de organizações de juventude alemã, referia que “se tanto for necessário imitaremos as heróicas juventudes da Itália, da Alemanha e da Espanha”³⁵³. Apesar da dos Balilla e da Hitlerjugend terem tido núcleos em Portugal, as relações entre essas organizações mantiveram “afinidades sim, decalque não”³⁵⁴.

Em 1940, o comissário da Mocidade Portuguesa, Nobre Guedes cedeu lugar a Marcello Caetano (1906-1980), tido como mais distante das juventudes hitleriana e italiana e, consoante a Guerra se encaminhava para a vitória aliada, gradualmente a organização nacional de juventude se afastou das suas congéneres europeias, aproximando-se de uma organização de escuteiros.

Quanto à Mocidade Portuguesa Feminina, a sua criação em 1937³⁵⁵ revestiu-se, segundo o *Boletim da MPF*, “de características absolutamente nacionais”³⁵⁶ e, por isso mesmo, havia diferenças entre esta e os movimentos fascistas e nacional-socialistas. Num número da revista *M&M* dedicada à organização feminina, podia ler-se: “Atenção Raparigas: o desporto revela o carácter”³⁵⁷.

A organização feminina ministrou jogos, ginástica, danças rítmicas, desportos e danças regionais, acções que ajudavam a reeducar os espíritos e o corpo, colocando-os em consonância com a ideologia interpretada agora como uma “nova renascença” portuguesa.

O exercício físico feminino foi a bandeira erguida pela Comissão de Senhoras Pró-Desportos Femininos que haveria de lançar uma campanha pela criação de um Ginásio Feminino³⁵⁸, que acabou por ver a luz do dia sob o nome de Ginásio Feminino Português,

³⁵² Apesar da criação oficial da Mocidade Portuguesa, em Maio de 1936, a sua deslocação à Alemanha deu-se em Agosto, quando ainda não tinha havido tempo para efectivar a organização no cenário nacional.

³⁵³ Lopes Arriaga, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Edições Terra Livre, Lisboa, 1976, p. 56, citado por Joaquim Vieira, *Mocidade Portuguesa, Homens para um Estado Novo*, A esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 98

³⁵⁴ *O Jornal da MP* de 2.3.1938, p. 1, citado por Joaquim Vieira, *Obra Cit.*, p. 91

³⁵⁵ Decreto-Lei N.º 28 262, de 8 de Dezembro de 1937

³⁵⁶ *Boletim da MPF*, de 13 de Maio de 1939

³⁵⁷ *M&M*, N.º 162, Julho/Agosto 1961, p. 6

³⁵⁸ Irene Flunser Pimentel, *Mocidade Portuguesa Feminina, Educada para ser boa esposa, boa mãe, católica e obediente*, A esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 158

em Dezembro de 1937. Claro que o ensino estava subordinado ao espírito nacionalista e às directrizes de ordem moral que orientavam as actividades da Mocidade Portuguesa Feminina, como refere o seu *Boletim* número 40, de Agosto de 1942.

Adoptando no ensino da ginástica o sistema sueco³⁵⁹ eleito pela sua congénere masculina, a Mocidade Portuguesa Feminina primou pela ausência de demonstrações públicas, uma vez que tais competições de índole atlética “eram prejudiciais à missão natural da mulher”³⁶⁰. Sem exibicionismos e em consonância com “as regras da prudência e da sã moralidade”³⁶¹, a organização contou ainda assim com a oposição de certos sectores da Igreja e do próprio Estado Novo, que achavam que o desporto “masculinizava” as mulheres e podia mesmo representar “uma arma do comunismo e do feminismo”³⁶².

Em 1939 a instituição convidou a sueca Ingrid Ryberg para dirigir os seus serviços de educação física e, a partir dos anos 50, as filiadas passaram, ao contrário do que sempre fora decidido desde a década de 1930, a participar em conjunto com a Mocidade Portuguesa masculina em exibições de ginástica e de danças regionais, nos festivais de 10 de Junho no Estádio Nacional. Ryberg assinou muitos textos sobre desporto, textos esses que tiveram larga divulgação nas páginas do *Boletim da MPF*, tendo apresentado, em 1942, um manual de educação física, ao qual se seguiu um *Manual de Jogos Educativos*. Ainda na vertente das publicações, e numa edição conjunta com o SNI, a Mocidade Portuguesa Feminina publicou uma obra denominada *Danças Regionais*, onde a organização se propunha “facultar aos curiosos e interessados algumas das nossas danças” e proporcionar às filiadas meio de enriquecerem a sua cultura”³⁶³. A obra define os vários tipos de dança regionais, os lugares onde se reproduzem, os trajes, as letras das canções que acompanham cada dança e as respectivas partituras, descrevendo os passos e movimentos considerados correctos.

No que diz respeito à indumentária usada, o modelo único de fato de ginástica, aprovado por portaria³⁶⁴, foi idealizado e vendido pela organização, mas o seu desenho

³⁵⁹ Ou Método Ling, do sueco Per Henrik Ling (1776-1839).

³⁶⁰ Regulamento da Mocidade Portuguesa Feminina, citado por Irene Flunser Pimentel, *Obra Cit.*, p. 161

³⁶¹ *M&M*, N.º 162, Julho/Agosto 1961, p. 6

³⁶² Irene Flunser Pimentel, *Obra Cit.*, p. 161

³⁶³ Armando Leça, *Danças Regionais*, Secretariado Nacional de Informação e Mocidade Portuguesa, Lisboa, s/d., p. 5

³⁶⁴ Portaria N.º 12 773, de 31 de Março de 1949

impedia a execução da maior parte dos movimentos, o que provocou numerosas controvérsias entre associadas e dirigentes, tendo sido motivo de grande indisciplina, pois muitas escolas desobedeceram ao seu uso obrigatório, o que originou a apresentação de abundantes queixas no Ministério da Educação Nacional.

Além da questão do vestuário, a Mocidade Portuguesa Feminina preocupava-se com as férias escolares das suas filiadas, porquanto ficavam durante três meses fora do seu controlo. Para evitar tal situação, foram criadas as colónias de férias, que funcionaram como instrumentos de organização capazes de manter a influência, mesmo durante o período de férias escolar. Nos seus *Boletins* apareceram numerosas fotografias e artigos de lições de ginástica na praia, bem como das suas filiadas a dançarem, instituindo-se como símbolos de uma juventude que se pretendia saudável e feliz.

Em 1941, num artigo assinado pela directora dos serviços de formação moral, Maria Joana Mendes Leal, lê-se: “Pode-se cantar e dançar mesmo sem jazz-band”³⁶⁵. Isto significa que as músicas “modernas” como o jazz eram dispensáveis para a boa conduta e é sob a tónica do bom comportamento, ligado à tradição e pacatez, que se pode entender as palavras de ordem da organização: “É melhor gozares as manhãs a passear do que perdes as noites a dançar”³⁶⁶.

No que se refere à acção externa, a Mocidade Portuguesa Feminina distanciou-se das juventudes fascista e nacional-socialista. Se na Itália fora criado, nos anos 20, a organização feminina Fasci Femminilli, que seria depois integrada na Opera Nazionale Balilla, a Alemanha formou a sua organização das mulheres Nazionalsozialistische Frauenschaft, que foi progressivamente inserida na Hitlerjugend, mas, e como Irene Pimentel afirma, “um ponto que motivou a desconfiança no seio da Mocidade Portuguesa Feminina relativamente a organizações congéneres na Itália e sobretudo na Alemanha foi o culto ‘pagão’ do corpo e os desportos ‘competitivos’ e ‘exibicionistas’, bem como a militarização das raparigas (...) numa luta contra o paganismo e pela moral cristã”³⁶⁷. No entanto, a organização feminina nacional privilegiaria as relações com a Sección Femenina da Falange espanhola. Em Novembro de 1940, a sua presidente, Pilar Primo de Rivera, deslocou-se a Lisboa, tendo a sua estada sido amplamente publicitada no *Boletim da MPF*. As semelhanças entre as duas organizações foram diversas vezes postas em

³⁶⁵ Artigo de Maria Joana Mendes Leal, *Boletim da MPF*, N.º 27, Julho 1941

³⁶⁶ Artigo de Maria Joana Mendes Leal, *Boletim da MPF*, Agosto 1946

³⁶⁷ Irene Flunser Pimentel, *Obra Cit.*, p. 110

evidência, ambas representando os seus países com carácter regular. Ainda assim, a organização promoveu e participou em intercâmbios: a sua presença no concurso europeu de ginástica de Ling, em 1947, foi largamente divulgada, traduzindo-se posteriormente nos jogos da Fédération Internationale Sportive de l'Enseignement Catholique, o que contrariava a postura inicial de evitar as exhibições femininas.

Maria Guardiola (1895-1987), a comissária nacional da Mocidade Portuguesa Feminina por mais de três décadas, levou a cabo uma prática efectiva no que concerne à educação física e às danças regionais. Em 1950, Guardiola mandou elaborar um guarda-roupa próprio e formou um grupo folclórico-etnográfico, à semelhança dos Coros Y Danzas da Sección Femenina de la Falange Española, por ocasião de um cruzeiro de representação nacional a África. Esta viagem integrava-se na política imperial do Estado Novo, num momento em que elaborava a revisão constitucional de 1951, que transformaria as colónias em províncias, numa *mise-en-scène* que reflectisse a posição política da metrópole face aos ventos de mudança no pós-guerra. À luz da forte promoção nacionalista e imperialista que a organização defendia, a delegação, constituída por 100 filiadas, visitou S. Tomé, Angola, Moçambique, o Congo Belga, a Rodésia e a África do Sul. A intenção era preparar o caminho à implantação de uma organização feminina idêntica em África, debaixo de um espírito de união entre a metrópole e as províncias ultramarinas.

Dentro da política juvenil do Estado Novo, a criação, em 1940, do Instituto Nacional de Educação Física, estabeleceu um novo pilar a partir do qual a cultura do corpo do salazarismo se definiu e multiplicou.

Para lá da conjuntura interna, o fim da Segunda Guerra Mundial, e a consequente queda dos regimes totalitários da Alemanha e da Itália, levaram ao descrédito das juventudes fascistas e nacional-socialistas, fazendo com que o papel da Mocidade Portuguesa se fosse esbatendo, tendo perdido o controlo das actividades circum-escolares para a escola, em 1966.

Acresce referir que os anos 40 trariam ainda aos palcos nacionais nomes como Josephine Baker, Vicente Escudero, Pilar Lopez, e companhias como os Ballets des Champs-Élysées, o Grand Ballet de Monte Carlo, o Original Ballet Russe – este último integrando no seu elenco Lubov Tchernicheva, a mesma bailarina que pisara o Coliseu

em 1917 e o S. Carlos em 1918 na companhia de Diaghilev –, e o Ballet da Ópera de Paris encabeçado por Serge Lifar, o bailarino da última fase da trupe dos Ballet Russes.

5.2. Nacionalismo, arte popular e folclore

Enquanto os bailarinos estrangeiros eram aplaudidos nos palcos liboetas, a política europeia das décadas de 1920 e 1930 mostrava os efeitos do bolchevismo da União Soviética, da Itália fascista e do início da Alemanha nazi, regimes que radicalizavam posições na Europa. Por outro lado, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), ensaio geral do conflito mundial prestes a eclodir, isolava Portugal do resto do continente e é à luz dessas dinâmicas que se insere e caracteriza a política cultural do Estado Novo.

Havia uma linha de acção politico-ideológica comum a Estaline, Hitler, Mussolini, Franco e Salazar: o culto do chefe enquanto líder carismático dotado de um desígnio superior, que levava a nação no bom caminho; e a procura de uma raiz histórica que consolidasse o “Novo Homem”, e que foi materializada pelo mito da juventude através de uma corporalidade saudável que legitimava a sua imagem no exterior.

Como foi visto no capítulo 3, os regimes totalitários europeus haviam comprovado o poder da arte ao serviço da propaganda; no processo de construção de cada Estado autoritário do Velho Continente, a definição de uma política cultural capaz de estimular e promover uma ligação mais sólida entre arte e política fundamentou-se numa tradição legitimadora. Foi à mercê dessa directiva que se assistiu à estruturação de um programa cultural para as artes, onde se inscreveram, o nacionalismo, a arte popular e o folclore.

Se, como Isabel Alarcão e Silva reitera, o século XX foi “o século da propaganda”³⁶⁸, tal deveu-se ao facto de ser uma força do poder político que teve como meta uma acção de persuasão deliberada, com afirmações verbais e visuais de estudada intencionalidade, para valorização do líder carismático, capaz de levar a nação a bom porto. Porém, a ausência física de Salazar em muitos dos eventos nacionais, a sua “recusa” em mostrar-se, fizeram com que a iconografia propagandística cumprisse a sua função de uma forma distinta das demais ditaduras europeias, que impunham a omnipresença do ditador; paradoxalmente, essa atitude de ausência alimentava ainda mais o mito do ser providencial.

³⁶⁸ Isabel Alarcão e Silva “Prefácio à edição portuguesa”, Quintero Alejandro Pizarroso, *História da Propaganda*, Planeta Editora, Lisboa, 1993, p. I

Sob a influência de António Ferro, Salazar ganhou consciência da importância de uma política cultural e de propaganda e é nesse sentido que se entende a criação do SPN³⁶⁹. Não é possível ter uma noção exacta da acção do seu secretário nacional sem convocar parte do percurso e das experiências anteriores. Para que a sua orientação vingasse na cultura nacional, António Ferro tinha vindo a trilhar um caminho sinuoso e multifacetado. Ligado às áreas do espectáculo, ao jornalismo e às actividades artísticas em geral, ao longo da década de 1920 Ferro viajara pela Europa e E.U.A., entrevistando líderes políticos e publicando reportagens sobre a utilidade das letras e das artes na fundamentação e consolidação de um regime político. Essa “viagem” à volta das ditaduras leva-o, em 1932, a entrevistar Salazar, dando a conhecer à nação o retrato do seu líder. A vinda a Portugal de Marinetti, no mesmo ano, revelou-se providencial, uma vez que corroborou a ideia que António Ferro tinha em mente: a de que ser “moderno” significava agora ser dinâmico e ajudar a construir a nova sociedade do Estado Novo. Ferro propôs-se a si próprio como arquitecto para tal projecto, o criador de uma imagem propagandística nacional, à semelhança do que vira no estrangeiro.

O realizador de tal película³⁷⁰ desenharia uma linha de acção consubstanciada num programa completo, que contemplava uma imagem de renascença “modernizada” à luz da ditadura e, para tal, convidou estrangeiros a reforçar a importância de uma política para as artes. A vinda a Portugal, em 1936, de Alessandro Pavolini (1903-1945)³⁷¹, partidário de Mussolini (e, mais tarde, entre 1939 e 1943, seu Ministro da Cultura Popular) mostrou até que ponto o secretário nacional da propaganda se encontrava empenhado em fortalecer o seu ponto de vista junto da opinião pública nacional. A convite do SPN, o italiano proferiu uma conferência cujo tema “Arte e Fascismo” dava a conhecer o seu ponto de vista sobre a propaganda, que António Ferro reiteraria, uma vez que “era necessário criar (...) a arte do nosso tempo, a arte fascista (...) A arte é o

³⁶⁹ O *Secretariado de Propaganda Nacional* foi criado pelo Decreto-Lei N.º 25 034 de 25 de Setembro de 1933, tendo sido substituído pelo SNI em 1944. A alteração de nome adivinhava o fim da Guerra e a mudança nos discursos políticos que se traduzia em evitar certas palavras que tinham uma conotação com as ditaduras e das quais fazia parte a propaganda.

³⁷⁰ Ver António Ferro, “Falta um realizador”, *Diário de Notícias*, 14.5.1932 e Margarida Acciaiuoli, *António Ferro, A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*, Bizâncio, Lisboa, 2013, pp. 97-118

³⁷¹ Jornalista, escritor, secretário do partido Fascista Republicano e Ministro da Cultura Popular.

indispensável selo branco da História. Arte e propaganda são duas palavras que devem andar sempre juntas ou não fosse a arte a mãe da propaganda”³⁷².

Depois da Revolução Nacional de 1926, e com o apoio de uma elite – a União Nacional³⁷³ –, e da Constituição de 1933, haviam sido criados os mecanismos que permitiram a Salazar construir um Estado “legítimo” perante a Europa. Ao contrário da Alemanha de Hitler, que preferiu publicitar os seus autos-de-fé (artísticos e culturais) promovendo o medo e o terror, a repressão salazarista preferiu abafar as resistências, empregando uma ética de obediência dissimulada, que foi moldando discretamente a mentalidade nacional; isso reflectiu-se na política artística preconizada pelo Estado. Na análise de José Rebelo, “o regime necessitou absolutamente da arte. Foi ela que o expôs, o pintou, o esculpiu, o arquitectou e visualizou”³⁷⁴. Não há dúvida de que o Estado Novo sentia a necessidade de um discurso visual que ilustrasse a sua acção, assente numa “estética nova” levada a cabo num “mundo novo”. As particularidades da realidade nacional fizeram com que o nacionalismo concretizado pelo governo de Salazar constituísse um fenómeno de natureza histórica, idêntica aos europeus, mas de expressão própria num casamento entre valores nacionalistas de matriz conservadora e uma modernidade moderada. Estas duas características, à partida de difícil conciliação, representaram a linha interna seguida e, embora tenham causado algumas fissuras e *nuances*, foi através delas que se edificou a unidade politico-ideológica dos desígnios da ditadura nacional.

Para que tal intuito fosse levado a bom termo, a orientação unívoca do Estado Novo – à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa – procurou executar um projecto totalizador de reeducação dos espíritos, e é dentro dessa linha de acção que se pode entender o percurso gizado pelo herdeiro do SPP³⁷⁵, o SPN, depois

³⁷² Alexandre Pavolini, “Conferência”, p. 2, Espólio da família Ferro citado por Cidalisa Guerra, *Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído. António Ferro ou Retrato de uma personalidade de luta*, FCSH, UNL, Lisboa, 2002, p. 163

³⁷³ Partido único da ditadura portuguesa, criado em 30 Julho de 1930. Até aos actos eleitorais de 1945 não teve quaisquer concorrentes. Quando Marcello Caetano subiu à chefia do governo, o seu nome foi alterado para Acção Nacional Popular; no entanto, os objectivos continuaram a ser os mesmos.

³⁷⁴ José Rebelo, *Formas de legitimação do Poder no Salazarismo*, Livros e Leituras, Lisboa, 1998, p. 17

³⁷⁵ Em 1906 fundou-se em Portugal a *Sociedade de Propaganda de Portugal*, também designada por *Touring Club de Portugal*, cujos objectivos eram promover o país. A SPP prolongou a sua acção por muitos mais anos, mas a sua influência na sociedade portuguesa foi gradualmente diminuindo; as suas funções passaram a ser assumidas, a partir de 1933, por uma outra instituição – o Secretariado de Propaganda Nacional.

designado SNI³⁷⁶. Tratava-se de um organismo que configurou e articulou toda uma política de propaganda política, *mise en scène* do salazarismo e centro unificador do discurso ideológico da ditadura que o promoveu e o legitimou, e no qual se haveria de redesenhar o país numa imagem oficial e uníssona.

O Portugal do início dos anos 30 permanecia um país rural e conservador, com elites que sustentavam um apoio efectivo ao estabelecimento de um Estado autoritário que, apostado na redefinição da identidade portuguesa, procurou consolidar a ideia de que era no cenário rural – mais próximo da natureza primitiva e não contaminada – que se encontrava a verdadeira essência da pátria. Era a vida pura e simples do mundo rural que o nacionalismo português glorificava, num discurso que “aportuguesava” a ideologia dos movimentos totalitários europeus. As iniciativas do SPN/SNI nacionalizaram a ideia, reproduzindo idênticas directivas de cunho marcadamente patriota, o que levou Reinhard Kühnl a afirmar que “as políticas culturais fascistas europeias dependeram não só das tradições nacionais como dos objectivos políticos e tácticos perseguidos comuns a todos”³⁷⁷. Em território nacional, os primeiros mecanismos ordenados desenvolveram-se sobre a jurisdição do SPN e do Subsecretariado de Estado para a Imprensa e Propaganda, de 1934, e que simbolizou a primeira tentativa organizada de controlo de todos os veículos de propagação da informação.

Uma boa parte da unidade nacional assentava na riqueza cultural das tradições populares, fundadas na veneração de feitos ancestrais dos heróis mitificados pela história da pátria. Construído sob quatro pressupostos essenciais – a nação, o território, a história e as tradições – o discurso nacionalista português configurou-se como meio de conferir uma identidade portuguesa, indivisível e coesa. Na perspectiva de Eduardo Lourenço, “não sendo possível fazer tábua rasa do passado, mesmo na particular visão acrítica que sustentara o regime de Salazar era natural que o passado fosse revisitado e reexaminado”³⁷⁸. Isso porque interessava ao governo valorizar as glórias passadas de nação imperial que ajudavam a “ler” quem não sabia ler. Para o efeito, delineou-se um novo discurso cénico assente na arte popular e no folclore, que foi se estruturou em duas

³⁷⁶ O Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo foi criado pelo Decreto-Lei N.º 33545 de 23 de Fevereiro de 1944.

³⁷⁷ Reinhard Kühnl, “The Cultural Politics of Fascist Governments”, Günter Berghaus (Ed.), *Fascism and Theatre, Comparative studies on the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, USA, 1996, pp. 34-37

³⁷⁸ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2010, p. 12

frentes: a interna e a externa. Estas duas acções distintas e complementares do SPN/SNI tornaram-no num órgão de propaganda por excelência: a vertente interna procurou consolidar os ideais do regime, orientando para isso a produção cultural do país³⁷⁹; a externa tratou de encontrar o apoio da opinião pública internacional, para o qual se impôs uma campanha de propaganda através de participações em eventos internacionais.

O nacionalismo português desenhou-se assim através de uma cultura popular de raiz nacional-etnográfica, onde o culto das celebrações implantadas com intuítos patrióticos representou um dos *élans* do Estado Novo, na tentativa de ampliar a sua força hipnótica. Através da promoção da arte criou-se a imagem de um país moderado e gizado pelos “brandos costumes”, oportunamente divulgados, edificando-se uma cultura de elites que manipularam e conduziram as massas, garantindo assim o consenso, a conformação, a estabilidade e a durabilidade da ditadura.

Em 1932, João Ameal dava conta de uma preocupação para com a arte, num artigo publicado no *Diário de Notícias* nos seguintes termos:

*Ainda há bastante gente que teima em apregoar que a Arte não tem nada com a Vida, que a Arte e a Vida são duas coisas inteiramente diversas e inteiramente separadas. O erro deplorável da “Arte-pela-Arte” seduziu gerações, no estrangeiro como entre nós (...) mas hoje, felizmente, é uma teoria abandonada. A Arte só tem uma razão de ser: a sua expressão humana. Há que restituir à Arte a sua categoria na vida do Estado, embora deva atender, antes de mais nada, à arte da política, o que exige, também, uma política da Arte...*³⁸⁰

A ideia expressa por João Ameal teve a sua efectivação na criação da chamada “Política do Espírito”³⁸¹, um programa que assentou em três pilares distintos: o uso da cultura como meio de propaganda, a tentativa de conciliar tradição e modernidade e, em último, o estabelecimento de uma cultura nacional e popular com base na ideologia do regime. É que havia que criar uma imagem para a nação, dar ao mundo “o retrato” de Portugal, revalorizando o país.

³⁷⁹ Artigo 4º e 5º do Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933, I Série, N.º 218, p. 1675

³⁸⁰ *Diário de Notícias* de 11.7.1932, p. 1

³⁸¹ A expressão “Política do Espírito” foi utilizada pela primeira vez por António Ferro, em 1932, tendo este ido buscá-la a Paul Valéry (1871-1945) que, nesse ano, dera uma conferência com o mesmo nome a que Ferro assistira.

Convém mencionar que as iniciativas do SPN, em torno da arte popular, não se desenvolveram de forma alguma no meio rural e proletário, mas dirigiram-se às classes médias e camadas mais altas da sociedade portuguesa, escolhendo, para se mostrar, em vez das áreas periféricas, os ambientes urbanos e mesmo cosmopolitas.

Aquando do balanço dos *Catorze Anos de Política do Espírito*³⁸², Ferro reconheceu a acção desenvolvida: organização, promoção e participação em eventos, quinzenas, conferências, recitais, manifestações de arte, exhibições de bailados e folclore, concertos, reuniões de imprensa, exposições e secções de cinema pela Europa e América, numa actividade que mostrava uma enorme missão cumprida e a ideia de que o organismo superara a sua incumbência. Afirmando-se como o impulsionador cultural e artístico de todo um país, a “Política do Espírito” constituiu a primeira tentativa de criação de uma imagem nacional vincadamente ideológica, o que foi amplamente conseguido. O secretário do SPN/SNI apostou na “recriação” de uma arte popular que se coadunasse com os propósitos do regime salazarista, e é sob este ângulo que se pode entender a sua extensa actividade na promoção da arte popular.

Dentro da relação da arte popular e do folclore, as iniciativas foram extensas e assertivas: em 1934, na Exposição Colonial do Porto, o pavilhão do Conselho Nacional de Turismo apresentava as regiões portuguesas e a arte local de cada uma; em 1935, na Quinzena de Arte Popular em Genebra, por ocasião da Assembleia da Sociedade das Nações Unidas, António Ferro levou uma exposição de arte popular; em 1936, a Exposição de Genebra é ampliada e mostrada em Lisboa por ocasião do X Aniversário da Revolução Nacional, com o título “Exposição de Arte Popular”; em 1937, o pavilhão português na Exposição Internacional de Paris, onde uma das oito salas do pavilhão de Keil do Amaral foi reservada à arte popular; em 1938, o concurso da “Aldeia mais Portuguesa de Portugal” estimula o discurso ruralista, ajudando a impulsionar a prática folclórica e passando a existir uma representação visual, cénica e coreográfica do país, “quadros de naturezas vivas”³⁸³; em 1939, na Exposição Mundial de Nova Iorque, o pavilhão de Jorge Segurado (1898-1990) continha uma secção dedicada ao turismo e à arte popular e, no mesmo ano, a Feira de S. Francisco incluía no pavilhão português alusões às Descobertas e à arte popular. Em 1940, o Centro Regional e as Aldeias de

³⁸² António Ferro, *Catorze Anos de Política do Espírito, Apontamentos para uma Exposição*, Secretariado Nacional de Informação, Lisboa, 1948

³⁸³ Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, “Folclorização em Portugal: uma perspectiva”, *Vozes do Povo, a Folclorização em Portugal*, Celta, Lisboa, 2003, p. 9

Portugal integram a Exposição do Mundo Português, criando-se ainda, para encerrar o evento, o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio; em 1942, a exposição em Lisboa do material recolhido no concurso da “Aldeia mais portuguesa de Portugal”; no ano seguinte, em 1943, na Exposição de Madrid e, na de Sevilha em 1944, tem lugar uma nova mostra de arte popular portuguesa; em 1945 e 1946, a Exposição do SPN de Trajos Regionais destaca os figurinos característicos de cada região e, finalmente, em 1948, toda esta actividade é rematada com a criação do Museu de Arte Popular em Lisboa³⁸⁴.

Da lista acima enumerada sobressai uma das marcas da política cultural promovida por António Ferro: a sua orientação para o exterior, havendo uma preocupação de colocar a propaganda ao serviço da criação de uma imagem portuguesa, que se traduziu num número crescente de participações além-fronteiras. Esta ideia era elogiada pela imprensa, como se pode ler num artigo do *Diário de Notícias*, publicado por ocasião da presença lusitana na Exposição de Paris:

Há dois períodos marcados na diplomacia dos povos, na propaganda das nações: o período febril da exibição e o período altivo do retraimento. Ambos são necessários, ambos são indispensáveis. O primeiro para criar prestígio, para criar uma boa posição internacional, e o segundo para consolidar esse prestígio e essa posição... Se é útil figurar em tudo, comparecer em tudo, também será útil, afirmada a existência dum povo e a sua vitalidade, ficar em casa, de quando em quando (...) Portugal precisa de ir à festa sempre que for convidado... É preciso que se saiba fora das nossas fronteiras que o país tem colónias, que Portugal, o alcunhado “pequenino Portugal”, é ainda e será sempre, se os portugueses quiserem, a terceira potência colonial do mundo. Que ganhamos com a divulgação dessa verdade? Nada de prático, possivelmente, mas conquistamos, pelo menos, o respeito de quem nos tem ignorado (...) A Exposição de Vincennes é uma lotaria como todas as

³⁸⁴ Projectado pelos arquitectos Veloso Reis Camelo (1899-1985) e João Simões (1908-1993) como pavilhão da “Secção da Vida Popular” foi construído em 1940 para a Exposição do Mundo Português. Em 1942 o edifício viria a ter o primeiro projecto de adaptação a museu, realizado por Veloso Reis Camelo sob a direcção do etnógrafo Francisco Lage (1888-1957), mas a sua concretização só veria a luz do dia em 1945, com o novo projecto do arquitecto Jorge Segurado. O museu, que inicialmente teve a designação de Museu do Povo Português, foi inaugurado a 15 de Julho de 1948 com a designação de Museu de Arte Popular.

*exposições internacionais. Já que lá vamos, habilitemo-nos com o bilhete inteiro. E talvez nos saia a sorte grande...*³⁸⁵

A presença da dança e do folclore português nos palcos internacionais não foi esquecida. Em 1933, os Pauliteiros de Miranda actuaram no Albert Hall, em Londres, “para mais de 5 mil pessoas”³⁸⁶, tendo sido “ovacionados delirantemente no final (...) e tendo aparecido em quase todos os jornais o que representa uma enorme propaganda para Portugal”³⁸⁷, não esquecendo que já se haviam apresentado em Lisboa, com grande entusiasmo³⁸⁸. Em 1934, e por ocasião do lançamento do livro *Salazar*, de António Ferro em Paris, Francis Graça, Ruth Walden e Corina Freire participaram na festa no Théâtre des Ambassadeurs, dançando com trajes regionais³⁸⁹, conforme notícia da época. Em 1935, e depois de tornar a participar na Quinzena de Arte Popular em Genebra, o triunfo de Francis Graça em muito se deveu “aos motivos folclóricos que têm um papel preponderante, e provaram já, diante de portugueses e estrangeiros, que o nacionalismo da sua arte é a sua coroa de glória”³⁹⁰. Em 1937, na Exposição de Paris, no terraço do pavilhão português, António Ferro repetiria a fórmula refinando-a na *Nuit Portugaise*, uma festa portuguesa de danças em trajes regionais e canções populares, realizada a 28 de Junho³⁹¹. Poucos meses depois, a 17 de Outubro, e ainda dentro do mesmo certame, a *Gala Portuguesa* incluiu uma conferência dialogada entre António Ferro e Fernanda de Castro, que foi complementada por um conjunto de interpretações de canto e dança de cariz folclórico.

Integrado no tema da Exposição de “Artes e Técnicas de Paris”, de 1937 referida no capítulo 3, ponto 5, o Pavilhão das Danças Populares da Europa terá certamente merecido a atenção de Ferro, uma vez que o secretário viria posteriormente a “aportuguesar” algumas das ideias aí colhidas, nomeadamente no que concerne ao folclore e à estilização dos trajes da primeira companhia de bailados portugueses, Verde Gaio, e como adiante se verá.

³⁸⁵ *Diário de Notícias* de 9.5.1933, p. 1

³⁸⁶ *A Voz* de 7.1.1934, p. 8

³⁸⁷ *Diário da Manhã* de 14.1.1934, p. 3. Esta deslocação à capital inglesa a convite de Rodney Gallop, diplomata britânico que assistira no ano anterior, em 1933, a uma exibição do grupo mirandês, foi apoiada pela Casa de Portugal do SPN em Londres.

³⁸⁸ *Diário de Notícias* de 28.12.1933

³⁸⁹ *Notícias Ilustrado*, N.º 280, de 29.4.1934

³⁹⁰ Azinhal Abelho, “O Nacionalismo na Arte de Francis Graça”, *Bandarra* de 30 de Novembro de 1935 citado por Vítor Pavão dos Santos, *Obra Cit.*, p. 30

³⁹¹ *Portugal 1937*, SPN, N.º 2, Lisboa, 1937, sem número de página.

Para a Exposição de Nova Iorque em 1939, numa carta datada de Janeiro de 1939, Francis Graça coloca-se ao dispor do director do SPN:

*Pensando na nossa representação artística em Nova Iorque lembrei-me de lhe escrever para o informar de que estaria livre nos princípios de Março, data em que penso poder regressar a Lisboa, pois no caso da minha colaboração lhe interessar poderei estar à sua disposição. Muito grato lhe ficarei se quiser ter a amabilidade de me escrever dizendo-me qual a sua ideia para a nossa representação artística. A Ruth continua comigo*³⁹².

Certo é que Ruth Walden e Francis Graça apresentar-se-iam num recital no pavilhão nacional³⁹³ de Exposição de Nova Iorque, intitulada “O Mundo de Amanhã”, e mais uma vez, segundo a imprensa, com sucesso.

Consagrada a fórmula, só restava ao director do SPN reproduzi-la, o que se verificou em Genebra, Paris, Nova Iorque, S. Francisco, Madrid e Sevilha. Segundo António Ferro, tal actividade era indispensável à criação de um forte sentimento patriótico e à estruturação de uma imagem no exterior, pois só “a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade”³⁹⁴. Com essa espécie de imperativo, o nacionalismo lusitano elegeu o folclore como porta-bandeira. Assim, etnógrafos, historiadores, artistas e intelectuais dos mais variados universos foram levados a dar uma importância crescente à dança popular, uma vez que ela se identificava com um passado ressuscitado para exaltação e glorificação nacionais.

A inflexão dentro da dança tradicional e do folclore é dada pela própria historiografia, uma vez que a dança constituía uma forma privilegiada de encarnação dos mitos sagrados de cada cultura, e era parte integrante de ritos mágicos que presidiram à fundação das comunidades ancestrais. Os próprios movimentos tinham um carácter simbólico e mágico, fazendo com que as danças ganhassem uma função didáctica já que, ao reproduzirem os valores do passado, educavam toda uma nova geração; é nessa

³⁹² Carta enviada do Rio de Janeiro a 28.1.1939. Ver Espólio Fundação António Quadros, PT/FAQ/AFC/001/0193/00003

³⁹³ Ver Luigi Gario, “The National Ballet in Portugal, Ballets Verde Gaio”, *Dancing Times*, Outubro de 1950, pp. 24-25

³⁹⁴ António Ferro citado no catálogo *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, sem número página.

circunstância que se integra a utilização do dispositivo cultural do folclore, por parte do Estado Novo.

O desenvolvimento de uma memória de dança assente no folclore implicou criar métodos, sistemas de descrição e modos de apresentação dum tipo novo que, na leitura de Inge Baxmann, “se tornou numa forma de saber específico, que revelava as particularidades do mundo moderno sob um olhar nostálgico pousado nas técnicas do corpo dos povos primitivos e no folclore”³⁹⁵. Este aspecto traduzia o fascínio, o revivalismo pelas danças tradicionais como uma consequência indirecta da industrialização, da aceleração do ritmo de vida que ela implicou, uma vez que este dinamismo – definidor de uma cultura moderna – levou a uma certa nostalgia sobre as tradições populares, que, por sua vez, carregavam fundamentos comunitários que faltavam ao mundo moderno de então e foi com essa intenção que “o folclore foi considerado como antídoto à uniformização da sociedade moderna, tornando-se num modelo autónomo no seio da dinâmica económica e cultural burguesa”³⁹⁶.

Paralelamente à “Política do Espírito”, procurou-se realizar uma “Política do Corpo”, que o SPN/SNI orientou e dinamizou, segundo a estetização ideológica do regime, mas que tinha os seus fundamentos no século anterior. Desde as últimas décadas de Oitocentos que os meios aristocráticos e burgueses promoveram a organização de eventos, onde o mundo rural – fonte de inspiração criada pelo romantismo – se tornara numa moda. Depois, a fundação no período republicano dos ranchos folclóricos³⁹⁷ e a sua apropriação da cultura popular permitiram que fossem utilizados como veículo de uma certa “ruralidade” nacional que interessava divulgar junto da metrópole e no estrangeiro.

A partir de finais dos anos 20, multiplicam-se as iniciativas da prática folclórica onde, na óptica de Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, “o folclore tomara forma de uma prática performativa onde estava codificada uma gramática para a interpretação da nação”³⁹⁸. Logo em 1933, ano da criação do SPN, e por via das Casas do Povo, o

³⁹⁵ Inge Baxmann, “Le Corps, lieu de mémoire”, *Obra Cit.*, 2006, p. 45

³⁹⁶ Inge Baxmann, “Le fonds folklore des AID entre ethnologie de sauvetage et histoire des mentalités”, *Obra Cit.*, p. 131

³⁹⁷ Ver Humberto Ferrão, “Folclore e turismo. Limites estruturais e ideológicos: no Ribatejo e em Portugal”, *1º Congresso Internacional de Folclore*, INATEL, Lisboa, 1991, p. 1

³⁹⁸ Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, *Obra Cit.*, p. 6

estereótipo do rancho folclórico foi-se difundindo, se bem que só na década de 1940 se instituiu como prática corrente.

Em 1935, o Secretariado havia já criado a Comissão de Etnografia Nacional, à qual atribuiu, como função prioritária, a de “realizar uma exposição nacional de folclore e etnografia na qual figurariam os aspectos mais representativos e característicos de cada província”³⁹⁹. Por outro lado, a viabilização de recuperar diversas danças tradicionais populares levou o próprio António Ferro a formar uma equipa de etnólogos, musicólogos e delegados do Secretariado, que percorreram o país de lés-a-lés para inventariar e estilizar a indumentária, a coreografia e a cenografia folclórico-regional, com vista a uma recriação digna da representação nacional⁴⁰⁰. Em 1936 foi publicada a obra do diplomata e folclorista Rodney Gallop *Portugal: a Book of Folkways*, e, no ano seguinte, *Cantares do Povo Português: Estudo Crítico, Recolha e Comentários*.

À institucionalização gradual do folclore seguiu-se uma tímida difusão da sua prática e foi dentro dessa linha que, em 1944, quando o SPN passa a SNI, surgiu finalmente a vontade de delinear o campo de acção etnográfico dentro do Secretariado, segundo as palavras de Ferro editadas na *Panorama*, em 1943:

*A última batalha da nossa campanha deve consistir na valorização do folclore nacional (...) mas cautela, muita cautela com o perigo dos ranchos aperaltados (...) cautela com o profissionalismo do típico... O folclore deve ser, apenas, a graça natural de trajo domingueiro, que não deve transformar-se nunca em trajo de carnaval...*⁴⁰¹

Num ofício de Francisco Lage – que esteve à frente dos serviços de etnografia do SPN durante mais de vinte anos – a ideia foi corroborada ainda nesse mesmo ano, mostrando a orientação unívoca dos funcionários do SPN/SNI:

São pouquíssimos, mesmo raros, os ranchos regionais que merecem a confiança deste Secretariado para uma representação portuguesa em qualquer parte e muito menos fora de fronteiras. A grande maioria pelos trajos que usam, danças e cantares que exibem, não passam de fantasias de mau gosto,

³⁹⁹ *Diário Português* de 9.5.1938

⁴⁰⁰ Sobre o assunto ver Luís Chaves, *Páginas Folclóricas*, Portucalense Editora, Porto, 1942

⁴⁰¹ António Ferro, “O turismo nacional e as dificuldades criadas pela guerra”, *Panorama*, N.º 14, Abril 1943, sem número página.

*com deturpações horríveis e absolutamente influenciadas pelas revistas e teatros populares de Lisboa*⁴⁰².

Deste ofício transparece a ideia de que para o SNI o esforço do folclore pressupunha um investimento na educação estética, na criação de um bom gosto que reflectisse o novo regime e, consequentemente, o novo país.

Em 1946, no I Festival da FNAT⁴⁰³, realizado no Coliseu dos Recreios⁴⁰⁴, o Grupo Folclórico Gonçalo Sampaio de Braga preencheria uma das duas partes do programa e, graças à institucionalização de alguns grupos folclóricos, foi possível à FNAT organizar eventos onde a divulgação folclórica tinha um lugar reservado, implantando-o na estrutura corporativa rural⁴⁰⁵. Em 1947, e ainda com Ferro à frente do SNI, promoveu-se um primeiro concurso de ranchos folclóricos no Porto⁴⁰⁶, que cedo foi secundado por outros de igual matriz e cujo objectivo era o de “estimular a conservação da coreografia nacional”⁴⁰⁷ e de defender a autenticidade e o bom gosto.

Em 1948, num artigo intitulado “Resultados dum interessante e útil Concurso Folclórico”, publicado na revista *Panorama*, assinalava-se o efeito dessa directiva:

O Concurso Folclórico da Beira Baixa destina-se a estimular o cultivo do reportório tipicamente regional, que a tradição conservou, tanto nas canções como nas danças. Interessa ao património das nações detentoras de cultura própria, de evolução secular, que não se percam nem se abastardem os seus mais puros elementos, tanto folclóricos como etnográficos – elementos que também são inestimáveis valores turísticos. Mas, esses concursos não são suficientes, só por si, para se conseguir o objectivo em vista. Outras iniciativas se impõem a quem tem por missão oficial zelar pela conservação desses valores, e, ao mesmo tempo, acordar para eles a consciência e o interesse das

⁴⁰² Ver IAN/TT, Fundo SNI, Ofício de 29.4.1944

⁴⁰³ Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, criada pelo Decreto-lei N.º 25 495 de 13 de Junho de 1935

⁴⁰⁴ A 22.7.1946

⁴⁰⁵ Entre 1948 e 1954, e no bloco das 43 casas do povo, existiram 9 grupos folclóricos, o que equivale a sensivelmente 20% do total. Ver Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, 2001, p. 192

⁴⁰⁶ Iniciativa do SNI, que integrava o programa da inauguração da sua delegação nortenha.

⁴⁰⁷ Segundo um ofício de Francisco Lage, 3ª secção/Ref. 321 de 4.9.1947 ANTT, Arquivo SPN/SNI.

*populações. Por isso mesmo se criaram, oportunamente, prémios destinados a estudos de história e etnografia...*⁴⁰⁸

Na mesma publicação um artigo de Adolfo Simões Müller (1909-1989) mostrava uma outra face da mesma moeda, o folclore:

Um dia, com surpresa, a cidade descobriu o folclore: Não sabia bem o que era, mas achava o nome pitoresco. E, vai daí, como sucede quase sempre com as modas, resolveu adoptá-lo, sem verificar se lhe ficava bem e sem tratar de estudar o verdadeiro modelo. Pois foi isso que se passou com o nosso folclore. As cantigas, os trajos, os usos e costumes, conservados religiosamente nas nossas aldeias em toda a sua graça e em toda a sua pureza, deram no goto às pessoas da cidade. Não pediram conselhos, nem estudaram o assunto. E o que se deu depois, ninguém ignora: a graciosidade dos trajos e das cantigas foi deturpada, falsificada, nas mil adaptações que a mostra originara. Nasceu assim a 'estilização', que estava para a verdade original como um frasquinho pretensioso contendo água childra para a linfa saborosa e fresca da nascente (...). Quando o Secretariado Nacional da Informação lançou a campanha de defesa do nosso folclore, campanha em que se contam já tantos e tão valiosos capítulos, estava bem longe, decerto, de calcular os riscos que a sua benemérta iniciativa ia correr (...) pois não basta olhar para as obras. É preciso saber ver.

Foi na tentativa de definir um critério valorativo do folclore nacional que, no discurso de apresentação da mostra “Catorze Anos de Política do Espírito”, António Ferro defendeu a exibição de “puros ranchos folclóricos seleccionados por nós”⁴⁰⁹. Isso significava que foi aos delegados do SPN/SNI que coube a tarefa de escolher os grupos a promover, através das iniciativas do Secretariado. Coreografias e trajos foram redefinidos e refeitos, de modo a melhor poderem representar cada região, funcionando como cartazes de propaganda turística eficazes, sob a sábia orientação de Ferro.

Em 1949, no concurso internacional Danzas y Canciones Populares, em Madrid, Portugal foi representado pelo Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas que,

⁴⁰⁸ *Panorama*, N.º 34, Ano VI, 1948, sem número página.

⁴⁰⁹ António Ferro, *Catorze Anos de Política do Espírito, Apontamentos para uma Exposição*, SNI, Lisboa, 1948, p. 8

competindo com 350 grupos de dezanove países, conseguiu a proeza de conquistar o 1º prémio para danças masculinas na categoria de autenticidade, além dos 3º e 5º prémios para coreografia e música. Em Maio de 1953, realizava-se o Concurso Internacional de Canções e Danças Populares, integrado na FERIA Internacional del Campo, em Madrid, onde Portugal participou com dois grupos folclóricos⁴¹⁰ seleccionados pela FNAT, contando ainda com a presença dos Pauliteiros de Miranda, que conseguiram três prémios nas três modalidades existentes⁴¹¹. Em meados da década de 1950, a internacionalização dos festivais de ranchos folclóricos consolidava-se, muito por conta do apoio do SNI que, nomeadamente, patrocinaria pelo menos dois certames: o Festival Folclórico de Santa Marta de Portuzelo (em 1955), e o Festival de Folclore da Mealhada (em 1957)⁴¹². Em 1956 realizou-se o I Congresso de Etnografia e Folclore⁴¹³, e, dois anos depois, em 1958, do I Grande Festival Nacional de Folclore⁴¹⁴, integrado nas Festas de Lisboa.

Na viragem para a década de 1960, os eventos culturais destinados a uma elite cosmopolita deixaram de incluir actuações folclóricas, verificando-se um afastamento para com o modelo popular gizado na década anterior, mostrando que o tempo e as intenções governamentais para o folclore já não eram os mesmos⁴¹⁵.

Na complexa relação do nacionalismo com a arte, e completando o ideário desenhado pelo Estado Novo, o seu grande arquitecto da propaganda, António Ferro projectaria ainda uma obra teórica que consubstanciasse o arquétipo de um tempo que ajudara a criar, e que se traduziria na tentativa de elaboração da primeira história da dança e do folclore português.

⁴¹⁰ A saber, o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Miranda do Douro) e o Rancho Tá-Mar (da Nazaré).

⁴¹¹ A saber, danças masculinas, danças mistas, coros e danças. António Maria Moutinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, s.l., Vol. I, 1984, p. 597

⁴¹² *Notícias de Portugal* de 17.8.1957, p. 14 e de 19.7.1958, pp. 10-11

⁴¹³ A FNAT organizou um festival de ranchos onde participaram 20 agrupamentos nacionais, dois espanhóis e um francês. Ver Luís Chaves, “O Congresso português de etnografia e folclore”, *Mensário das Casas do Povo*, N.º 123, 1956, pp. 14-15 e “Congresso de Etnografia e Folclore”, *Actas do Iº Congresso de etnografia e folclore*, JAS, Lisboa, 1963, pp. 14-29

⁴¹⁴ Numa iniciativa conjunta da Câmara Municipal de Lisboa, FNAT e SNI, decorreu no Teatro da Ribeira Velha.

⁴¹⁵ Exemplo disso é o Festival de Sintra, iniciativa municipal fortemente apoiada pelo SNI, que na sua 4ª edição, em 1960, apenas previa espectáculos de música, contrariando a lógica até então seguida.

5.2.1. O caso de Julie Sazonova

Distanciando-se dos comportamentos conservadores, que o salazarismo ascético e a moral católica haviam imposto e que firmavam a ideia de pecado e pudor para com o físico, a passagem de numerosos estrangeiros fugidos da Guerra alterou os hábitos de Lisboa e da sua população. Se é verdade que Portugal recebera refugiados desde 1933, não é menos exacto que só depois do conflito mundial começar, em 1939, foi visível a instalação, em Lisboa, de uma população estrangeira que reformaria os hábitos da capital lusitana. Aos numerosos emigrantes, refugiados e exilados, em trânsito para a América, juntaram-se espiões, agentes “oficiosos” vindos da Alemanha nazi, ingleses e americanos, todos com alguma missão a cumprir e que introduziram novas práticas que cedo foram assimiladas e repetidas, primeiro pela população lisboeta, e depois, pela extensão aos arredores da capital, onde muitas das famílias se instalariam, aguardando a partida para o exílio. Tirada da sua modorra secular, Lisboa torna-se trepidante e barulhenta. Ao Rossio chegavam diariamente comboios carregados de famílias inteiras que, semanas ou meses depois, partiriam nos vapores do porto de uma Lisboa espantada com as novidades trazidas pelos forasteiros: homens sem chapéu, mulheres desenvoltas, que fumavam, frequentavam os cafés, e usavam fatos de banho ousados; em resumo, um escândalo que as autoridades, atentas, tentavam travar, muitas vezes, em vão.

Os primeiros sinais de mudança foram expressos na revista de propaganda britânica *Mundo Gráfico* que, a par de reportagens sobre a Guerra, foi dando indícios sobre as transformações que a capital sofria: “Lisboa em guerra converteu-se na capital da moda, em todas as capas dos magazines femininos que desfilam agora nas ruas da cidade”⁴¹⁶. Na cosmopolita praia do Estoril, e depois noutras estâncias balneares, a vida corria mais ligeira e a “má influência estrangeira” na moral dos portugueses preocupou os circuitos clericais. Contudo, a visão da efemeridade da vida, perante a Guerra, e a urgência de tudo relativizar, levaram a que os portugueses recebessem, grosso modo, os desvalidos da sorte, copiando as novidades e refrescando a mentalidade de muitos lusitanos que se apressaram a aderir às modas que viam desfilar nas ruas e nos cafés da capital, popularizando usos e costumes até aí inimagináveis⁴¹⁷. Erika Mann descreve,

⁴¹⁶ “Lisboa capital da moda”, *Mundo Gráfico*, 15.10.1940, citado por Margarida de Magalhães Ramalho, *Lisboa uma cidade em tempo de guerra*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012, p. 44

⁴¹⁷ Foi a partir desta altura que se começaram a ver mulheres estrangeiras a fumar e a conduzir, tendo as saias femininas subido e os decotes descido, numa reformulação da moda que depressa se divulgou e se copiou. Sobre o assunto ver: Margarida de Magalhães Ramalho, *Lisboa uma cidade em tempo de guerra*,

numa reportagem que fez em 1940, *In Lissabon gestrandet*, a passagem por Lisboa com o seu pai Thomas Mann (1875-1955):

*Lisboa, o único porto livre e neutral da Europa, transformou-se em ponto de encontro e sala de espera de todos aqueles que fogem de Hitler (...) esperando o navio salvador que os levará daqui, para qualquer lugar, desde que seja longe*⁴¹⁸.

Referência ainda para o excerto do artigo de Eugene Tillinger, publicado no jornal *Aufbau*, a 10 de Dezembro de 1940 e onde se lê:

*Para quem conhece a cidade de antigamente, é praticamente inconcebível a transformação que sofreu em tão curto espaço de tempo. A animação, que aqui reina, aumenta de dia para dia. Chegam cada vez mais emigrantes, de França, e dos territórios ocupados pelos alemães. Na Praça do Rossio, no centro da cidade, já quase não se ouve uma palavra de portugueses. Lisboa está esgotada: os hotéis superlotados, os cafés e restaurantes a abarrotar. Há muitos anos que não acontecia nada assim. Uma cidade a renascer...*⁴¹⁹.

Seria no meio de toda essa confluência de estrangeiros a Lisboa que António Ferro descobriria a figura a quem viria a incumbir a escrita da primeira história da dança e do folclore nacional, num projecto inglório que mostrava bem a vontade do secretário da propaganda nacional, no sentido de criar uma base teórica que justificasse uma dança nacional.

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012; Fernando Fragoso, *Hollywood em Lisboa*, Tip. Soc. Astória, Lisboa, 1942; Neil Lochery, *Lisboa 1939-1945, A Guerra nas Sombras da Cidade da Luz*, Editorial Presença, Lisboa, 2012; Neil Lochery, *Lisboa, A Cidade Vista de Fora, 1933-1974*, Editorial Presença, Lisboa, 2013; Ronald Webber, *Passagem para Lisboa, A vida boémia e clandestina dos refugiados da Europa nazi*, Clube do Autor, Lisboa, 2012

418 Irene Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*, Esfera dos Livros, Lisboa 2008, p. 144 citado por Margarida de Magalhães Ramalho, *Obra Cit.*, p. 25

419 Palavras de Apud incluídas no artigo “Fugindo de Hitler e ao holocausto”, *Refugiados em Portugal entre 1933-1945*, Goethe-Institut, Lisboa, 1994, p. 23

Segundo os estudos de Keith Tribble⁴²⁰, Julie Sazonova (1884-1957)⁴²¹ estudou teatro e dança e, em 1924, teria contactado Diaghilev em Monte Carlo⁴²², assinando um contrato que previa a execução de figurinos e cortina para o bailado *La fete au village*, bem como a produção de um libreto para *Karaghuez*. Apesar da não concretização do projecto com Diaghilev, Sazonova, fixou-se em Paris, onde colaborou com publicações da especialidade, nomeadamente nos Archives Internationales de la Danse⁴²³ e na *La Revue Musicale* francesa. Em 1940, aquando da invasão nazi da França, Sazonova, que tinha ascendência judia, conseguiu uma encomenda da *Revue Musicale* para escrever uma série de artigos sobre a dança folclórica portuguesa e, com esse propósito, obteve um visto para Lisboa⁴²⁴.

Após a sua chegada à capital portuguesa, Sazonova propôs a António Ferro escrever o primeiro livro sobre a dança teatral e folclórica portuguesa. Numa carta de 26 de Julho de 1940, a russa afirmava já ter visitado Lisboa e visto os “ballets modernos de Francis Graça”⁴²⁵. Datada de 30 de Setembro do mesmo ano, uma missiva ao secretário da propaganda dava conta que escrevera um artigo para a *Revue Musicale*, de quinze páginas, sobre a Exposição do Mundo Português e um outro, mais pequeno, para a *Nouvelle Revue Française*⁴²⁶. No mesmo documento refere a vontade de aprofundar um estudo sobre a coreografia nacional, de forma a poder escrever um livro sobre a dança portuguesa. Numa nota apensa à carta, o director do SPN/SNI pede-lhe um plano concreto do trabalho a efectuar. No final do ano, Sazonova reuniu-se finalmente com Ferro e, logo no início de 1941, partiu à descoberta do país “com um guia e uma pequena Kodak”⁴²⁷.

A obra não publicada de Julie Sazonova, *Le Portugal, Voyage Chorégraphique*, percorre o país recorrendo a uma grande multiplicidade de referências e de temáticas que

⁴²⁰ Keith Tribble, “The Puppet Theaters of Julie Sazonova-Slonimskaia”, *The Puppetry Yearbook*, The Edwin Mellen Press, New York, 2005

⁴²¹ Nasceu em S. Petersburgo no seio de uma família literata e musical. Em 1903 entrou na Escola do Teatro Imperial do Mariinsky, onde foi colega de Nijinsky e Nijinska. Depois de frequentar o Mariinsky, tornou-se colaboradora no *Yearbook of the Imperial Theaters* (1910), começando em seguida a escrever sobre bailado para o periódico *Apollon*. Fez carreira como atriz, bailarina, jornalista, escritora, crítica teatral e directora de teatro de marionetas.

⁴²² Julie Sazonova, citada em Arnold L. Haskell, *Ballet Russe, The Age of Diaghilev*, Pageant of History, London, 1968, p. 114

⁴²³ Inge Baxmann, *Obra Cit.*, p. 89

⁴²⁴ Atribuído pelo cônsul em Bordéus, Aristides de Sousa Mendes (1885-1954).

⁴²⁵ IAN/TT, Fundo SNI, Caixa 592

⁴²⁶ O próprio director da revista, Robert Bernard (1900-1971), enviaria uma carta de recomendação (datada de 6 Novembro 1940) ao director do SPN/SNI

⁴²⁷ Carta de 10 Fevereiro de 1941

se entrecruzavam e afastavam. O escrito encontra-se estruturado em três grandes partes: uma primeira parte denominada *Introdução, Primeiras Impressões*, apresenta uma descrição turística e etnográfica do país, com referências à Exposição do Mundo Português e às danças clássicas europeias e orientais. A segunda e maior parte, divide-se por regiões, áreas e vilas de Portugal, numa mescla de descrições etnográficas e coreográficas, caracterizando danças e costumes, mitos e lendas. A obra encerra com um capítulo denominado *Les Ballets Portugais*. Aqui, a autora começa por referir o facto de ter assistido, em Paris, a uma apresentação de dança portuguesa, levada a cabo por um par que bailava uma “dança simples e doce que me deixara a nostalgia que não esqueci”⁴²⁸; os protagonistas eram Francis Graça e Ruth Walden, levados à cidade-luz pela mão de António Ferro, como referido anteriormente. Por fim, Julie Sazonova rematava o seu discurso, destacando a acção do Verde Gaio e finalizando o volume com uma divagação sobre a dança mundial, de Isadora Duncan a Dalcroze, de Noverre aos Ballets Russes, ainda que exposta de uma maneira, algo desordenada. O desígnio terminava de forma poética e amável:

*La valeur du classicisme chorégraphique consiste non seulement dans sa technique libératrice mais encore et surtout dans son langage spirituel, le langage de l'âme (...) et c'est cette vertu spirituelle du classicisme qui aiment les jeunes espoirs du nouveau ballet éclos en Lusitanie. La force et la richesse chorégraphique confère au ballet portugais une personnalité unique, un visage séduisant (...) Le jeune ballet portugais élève sa voix claire et fraîche en l'honneur de Terpsicore, la Muse toute puissante*⁴²⁹.

As razões do silêncio de António Ferro, no sentido de dar seguimento ao projecto inicial de Sazonova, podem ser procuradas no parecer que o seu subordinado lhe facultou após ter lido o manuscrito. Numa carta sem data, Arlindo Santos refere ao director do SNP/SNI:

Que se trata de um original (...) de enxertos históricos, políticos, sociais, paisagísticos a propósito e a despropósito, e de um modo geral imprecisos ou mesquinhos. Foi escrevendo acerca de tudo quanto viu e soube. Mas fê-lo sem obedecer nem a uma linha definida nem à selecção que requeria o seu

⁴²⁸ IAN/TT, Caixa 592/SNI, p. 247

⁴²⁹ IAN/TT, Caixa 592/SNI, p.p. 273

objectivo. Assim, resulta uma espécie de roteiro desordenado ou diário por arrumar. Ressaltam (...) erros ou falhas flagrantes. É superficial e pobre. Em conclusão: Não se trata de modo nenhum de um livro, mas sim de material com merecimento e interesse para um livro que nos falta e seria útil. Para alcançar o necessário sentido e valor, o original precisaria de ser completamente organizado, bastante cortado ou refundido – trabalho que a meu ver, só pode ser feito pela autora ou por pessoa excepcionalmente competente⁴³⁰.

Numa carta do mesmo funcionário, datada de 12 de Março de 1943, Arlindo Santos dava conta a António Ferro de que, antes de partir para os E.U.A., Julie Sazonova enviara uma cópia de *Le Portugal, voyage chorégraphique* para revisão, a um crítico seu amigo, Boris de Schloezer (1881-1969); é a última informação no dossiê de Julie Sazonova.

Evidentemente que poderá haver quem, ao desfolhar o arquivo Sazonova, possa achar que, por entre rascunhos e dispersões avulsas, o que sobra do seu escrito é pouco mais do que a prevalência de uma jornada errante e confusa, onde sobressaem alguns pressupostos sobre a dança folclórica nacional mas que, misturados com outras conjunções (geográficas, culturais, poéticas, sociais), se perdem e anulam. No entanto, achamos que o facto de *Le Portugal, Voyage Chorégraphique* nunca ter sido dado ao prelo, dever-se-á mais à circunstância de Sazonova ter partido, em 1942, para os E.U.A. sem ter tido tempo para uma selecção criteriosa do material recolhido, do que à qualidade do seu escrito; apesar da miscelânea de informações e confusão de assuntos, o texto dactilografado poderia ter sido trabalhado (estruturado a partir de um plano bem definido), tendo em vista a sua publicação.

Em 1955 Sazonova regressaria à Europa e à “sua” França onde, na análise de Keith Tribble, “se encontrou com António Ferro no Consulado Português e lhe explicou que pretendia finalizar o seu livro português e fazê-lo publicar em Paris, no que o ex-director do SPN/SNI anuiu”⁴³¹. A sua morte, dois anos depois, invalidaria a execução do projecto, tendo o seu exemplar desaparecido da posse da família e restando apenas, assim, o da Torre do Tombo, a cópia dactilografada de 273 páginas, arquivada e esquecida.

⁴³⁰ IAN/TT, Caixa 592/SNI

⁴³¹ Carta de Keith Tribble ao conselheiro cultural da Embaixada de Portugal em Washington, José Sasportes, datada de 3 Outubro de 1999

O plano de António Ferro com Julie Sazonova para a publicação de uma história da dança portuguesa, embora não tenha chegado a bom termo, constituiu um interessante indicador do empenho do secretário do SPN/SNI em estruturar, a partir de várias linhas, um projecto consubstanciado para a dança nacional. Nesse ponto importa salientar que o episódio de Julie Sazonova – sem consequências para a história da dança nacional – elucida até que ponto foram infrutíferas, mas não áridas, as distintas tentativas de construção de um universo efectivo da dança teatral e folclórica nacionais. Na realidade, ele ajuda a perceber como as representações da cultura popular formavam imagens coloridas do regime e da nação, numa autêntica aliança entre o Estado e a Arte, e que culminaria na Grande Exposição do Mundo Português de 1940, suprema confluência da arte ao serviço do poder, tendo sido o Verde Gaio um estandarte privilegiado.

5.3. O Verde Gaio como metáfora do Estado Novo

Se a acção da Mocidade Portuguesa chamara a atenção para a prática de actividade física e o SPN/SNI dera visibilidade às danças regionais, foram as circunstâncias favoráveis, trazidas pela Grande Exposição do Mundo Português de 1940, que realizaram o projecto anos antes por António Ferro: a criação da primeira Companhia de Bailados Portugueses Verde Gaio.

Em 1921, já Manuel de Sousa Pinto defendera os modelos folclóricos, numa espécie de manifesto pela dança portuguesa, na sua obra *Danças e Bailados* onde, curiosamente, se refere ao nome Verde Gaio:

*A dança portuguesa, bailados portugueses. Porque não? O difícil é lançar a semente. Depois as flores nascem (...) ninguém por mais cego, confunde a Farândola provençal com a Muiñeira galega, nem a Sardana catalã com o Verde Gaio...*⁴³².

Todavia, foi graças à vontade e ao impulso por parte de António Ferro que se criou a primeira companhia de dança portuguesa, precisamente fundada sobre os festejos do encerramento da Grande Exposição do Mundo Português. O director do SPN/SNI havia registado, em diversas circunstâncias, a sua vontade de criar uma companhia de bailados portugueses como A. Abelho dá conta, em 1939, no *Século Ilustrado*:

Uma companhia de bailados portugueses, em que creio ter ouvido falar António Ferro, seria o nosso melhor cartaz de propaganda perante o mundo (...) e o folclore pode ser, portanto, o nosso grande escudo de defesa, seguindo o exemplo de países progressivos como a Alemanha, a Itália, a França e a própria Espanha (...) A Polónia, ainda não há muito tempo, enviou-nos um friso dos seus bailados, mas Lisboa, frivolamente, desprezou-os. A Espanha tem quase sempre em Paris embaixadas de bailarinos e bailarinas. Ainda durante a Exposição Internacional lá tinha todas as noites, a par da arte de Pablo Picasso, os seus bailarinos de Segóvia, que pouco se diferenciavam dos

⁴³² Ver Manuel de Sousa Pinto, “Pela Dança Portuguesa”, *Danças e bailados*, Portugália Editora, Lisboa, 1924, pp. 271-272

*nossos Pauliteiros de Miranda, aplaudidos ao rubro e na Itália, a quando da visita de Hitler a Roma, estava representado todo o folclore italiano*⁴³³.

Anunciados publicamente em 1938, no âmbito da concepção do Plano dos Centenários⁴³⁴, os Bailados Portugueses (ainda sem o nome de Verde Gaio), foram aprovados pela Comissão Executiva dos Centenários, na sua secção de 14 de Maio de 1940 (acta 84).

Numa carta de António Ferro, datada de 2 de Outubro de 1940 a Carlos Augusto de Arrochela Lobo⁴³⁵, o secretário do SPN solicita o teatro do Pavilhão de Honra e o recinto ao ar livre do Centro Regional, para aí estrear, a 26 de Outubro, os seus Bailados Portugueses. No entanto, e numa missiva posterior da sua secretária Alice Santos, datada de 7 de Dezembro de 1940, a estreia foi adiada devido ao prolongamento dos ensaios da Orquestra Filarmónica de Lisboa, tendo ocorrido a 8 de Novembro de 1940 no Teatro da Trindade⁴³⁶, com um reportório inaugural que contava com as obras: *Lenda das Amendoeiras* (música de Jorge Croner de Vasconcelos, cenário e figurinos de Maria Keil do Amaral), *Inês de Castro* (música de Rui Coelho, cenários e figurinos de José Barbosa) e *Muro do Derrete* (música de Frederico de Freitas, cenários e figurinos de Paulo Ferreira) e *Ribatejo* (música de Frederico de Freitas, cenário de Estrela Faria e figurinos de Bernardo Marques). Uma hora antes da estreia, aos microfones da Emissora Nacional, o secretário do SPN/SNI falava da necessidade política de tal acção, bem como da importância de um grupo de bailado fundamentado no folclore:

*O espectáculo de bailados (...) é sempre uma lição de bom gosto (...) mas essa lição tem ainda o interesse de ser uma lição de bom gosto nacional. A arte do bailado é uma arte eminente, dogmaticamente nacional (...). O campo é para a dança, o melhor conservatório no sentido absoluto da palavra*⁴³⁷.

Último traço de cor das celebrações nacionais da Grande Exposição do Mundo Português – que encerraria as suas portas a 2 de Dezembro do mesmo ano – o nome Verde Gaio lembraria *O Pássaro de Fogo* dos Bailados Russos, e seria a concretização de uma

⁴³³ *Século Ilustrado* de 13.8.1939

⁴³⁴ IAN/TT, AOS/CO/PC-22, pt. 1, fl. 17, reproduzido nos anexos.

⁴³⁵ Presidente da Comissão Administrativa da Exposição Histórica do Mundo Português.

⁴³⁶ IAN/TT, Fundo SNI/GS, Caixa 1903

⁴³⁷ António Ferro, *Verde Gaio – 1940 Palavras de apresentação por António Ferro*, SPN, Lisboa, 1940

companhia “de raízes e expressão integralmente portuguesas”⁴³⁸. Sob o signo do nacionalismo, e nas palavras do próprio António Ferro:

*A Comissão Executiva dos Centenários, através da secção de Festas e Espectáculos, proporcionara ao Secretariado da Propaganda Nacional a realização de mais esta conquista da Política do Espírito*⁴³⁹.

Numa publicação posterior pode ler-se:

*Antes da criação do Verde Gaio não havia coreografia em Portugal (...) É que a arte popular, quer seja movimento, quer seja realização plástica, não basta, só pela frescura, pela originalidade ou pela tradição, para atingir a quinta essência da Arte (...) É preciso que um espírito se apodere delas e lhes dê forma plena (...) para que possam ser sentidas, pelos homens de todos os climas e de todas as raças (...) O SNI interveio como animador e proporcionador de condições para o aparecimento da coreografia nacional de acabada expressão artística*⁴⁴⁰.

Glosando ambas as citações, pode verificar-se que, inicialmente, o Verde Gaio tinha como objectivo dar movimento à arte popular, revitalizando o folclore. Aliás, nos seus primeiros anos, o Grupo de Bailados Portugueses reforçava as suas actuações com a apresentação de canções populares, onde participava a actriz Maria Paula que interpretava canções inspiradas no folclore regional, da autoria de Rui Coelho (1889-1986) e de Alexandre Rey Colaço (1854-1928). Por outro lado, os espectáculos do Verde Gaio foram muitas vezes acompanhados de exposições de arte popular, como aconteceu na Feira de Madrid, em 1943.

A estreita relação mantida entre Francis Graça e António Ferro, desde o Teatro Novo de 1925, e os posteriores convites para participar em vários recitais no estrangeiro organizados pelo Secretariado, dos quais fazem parte recitais como *Minho, Alegria Popular, Nazaré, Gente do Mar, Lisboa e Fado*, fizeram com que se traçasse um percurso coerente, entre a vontade do bailarino e o desejo de propaganda do director do SPN/SNI. Em parte, e na leitura de Maria Luísa Roubaud, “isso explica a razão pela qual em vários

⁴³⁸ *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. 178

⁴³⁹ António Ferro, *Verde Gaio – 1940, Palavras de apresentação por António Ferro*, SPN, Lisboa, 1940, p. 5.

⁴⁴⁰ *A Cultura Portuguesa e o Estado*, Edições SNI, Lisboa, 1946, pp. 83-84

momentos a colaboração parecer querer evocar a dupla Diaghilev-Nijinsky, e a influência de intenções vanguardo-moderno-folclóricas assimiláveis ao modelo dos Ballets Russes”⁴⁴¹, ainda que salvaguardando as devidas distâncias.

Nas suas palavras de apresentação da companhia, António Ferro não deixa de sublinhar o carácter folclórico que presidira à sua criação:

Com o Verde Gaio começaram a animar-se e a ganhar vida e arte todos aqueles objectos ingénuos e familiares do Centro Regional (...) não se trata de uma companhia que possa comparar-se de longe ou de perto, com as organizações complexas dos Bailados Russos de Diaghilev ou de Colonel de Basil, ou até das grandes troupes suecas e polacas. Pensá-lo, admiti-lo sequer, é ignorar a lenta preparação necessária para se formar uma geração de bailarinos apta às grandes criações coreográficas.

E mais adiante conclui:

*Há mais de vinte anos, desde a primeira visão dos Bailes Russos, que sonhávamos com a oportunidade que hoje, ainda que num plano mais modesto, se nos oferece*⁴⁴².

Havia portanto, em Ferro, a consciência de que o Verde Gaio não era os Ballets Russes, ainda que eventualmente aquele pudesse aspirar a tal num futuro próximo, depois de adquirida uma técnica efectiva, numa consistência que só o tempo podia proporcionar.

Numa fase inicial, a crítica orienta-se maioritariamente a uma voz. No *Novidades* de 10 de Novembro, Palma Vargas escrevia:

“Verde Gaio” é uma formidável vitória dos artistas portugueses. Compositores, bailarinos, cenógrafos, debuxadores de figurinos, todos tiveram anteontem à noite, no “Trindade”, a sua hora alta de triunfo definitivo. Porque entre as coisas novas que estamos vendo, em Portugal, esta é, sem

⁴⁴¹ Maria Luísa Roubaud, “Comunicação simbólica e dança teatral – os bailados portugueses Verde Gaio e a sua simbologia: Estado Novo, psicologia colectiva e modernidade”, *Danças e Discursos - Conferência Internacional*, FMH, Lisboa, 1992, p. 88

⁴⁴² António Ferro, *Obra Cit.*, p. 3-4

*sombra de dúvida, a mais perfeita síntese das altas possibilidades dos nossos artistas*⁴⁴³.

Corroborando esta ideia, o *Século Ilustrado* de 30 de Novembro de 1940 noticiava:

Baila-se em Lisboa. O culto do baile, mas do baile com raízes e expressões nacionalistas, muito nossas, serve justamente para mostrar e para desenvolver, também um marcante aspecto da nossa cultura (...) bailando-se com beleza e senso patriótico.

No início de 1946, Francis Graça abandonava o Verde Gaio e partia para o Brasil⁴⁴⁴, sendo substituído por Guilherme Morresi, primeiro bailarino da Ópera de Roma e ex-aluno de Enrico Cecchetti. Em 1947, foi a vez do sueco Ivo Cramér (1921-2009), antigo dirigente da Companhia de Teatro-Dança Sueco de Estocolmo, encabeçar a companhia mas, em 1948, Francis Graça regressou aos Bailados Portugueses e, juntamente com Ivo Cramér, prosseguiu na sua direcção.

Em 1950, e já sem o comando de Ferro, o grupo iria enveredar por uma via mais clássica, que já vinha de Guilherme Morresi e Ivo Cramér, prosseguindo com Violette Quenolle (1923-2004), Daniel Seillier, Paula Gareya (1932) e Anna Ivanova (1906-1992)⁴⁴⁵. Esta inflexão era ambicionada por determinados artistas que tinham vindo a colaborar na companhia, bem como por alguns dos críticos portugueses que haviam acompanhado o primeiro decénio do grupo nos palcos nacionais e no estrangeiro, como ilustra o texto de Rui Medina saído em *A Semana*:

O Verde Gaio ao fim de muitos anos de existência, começou a aprender... Se o Verde Gaio decidiu entrar pelo caminho correcto – estudo primeiro e criação depois – tem de se reformar por dentro, não se exclui que continue a criar bailados como aqueles que o fizeram justamente aplaudido mas apenas se

⁴⁴³ *Novidades*, de 10.11.1940, suplemento Letras e Arte, p. 5

⁴⁴⁴ Aí fazendo par com Madeleine Rosay, primeira bailarina do país. Sobre o assunto ver *A Casa, Revista do Lar*, N.º 280, Outubro de 1947

⁴⁴⁵ Aluna de Cecchetti e de outros grandes mestres mundiais, Anna Ivanova foi primeira figura da companhia de Anna Pavlova, *maitresse de ballet* no teatro da Ópera de Belgrado, do Ballet Espanhol de Antonio e do Ballet du XXème Siècle de Maurice Béjart, criando a sua própria escola em Londres e tendo sido convidada a criar e organizar os ballets nacionais de Cuba e da Turquia. Nos anos 60 instalou-se em Portugal e foi contratada pelo Instituto de Alta Cultura como professora do Centro de Estudos de Bailado do teatro S. Carlos.

*pretende que cada um veja a medida das suas possibilidades. Se hoje se decidiu entrar na porta por onde devia ter começado, tem de adaptar a sua orgânica às novas realidades: estudo intenso, selecção rigorosa, exclusões impiedosas e novas aquisições*⁴⁴⁶.

Mas cinco anos depois, o fruto dessa directiva de inspiração clássica parecia não ter sortido o efeito desejado, como se pode ler num artigo publicado em 1957 no *Diário de Lisboa*:

*Faltava à sua bela iniciativa uma escola, uma classe, uma técnica, um prestígio de bailado clássico. (...) O Verde Gaio, a dezassete anos do seu aparecimento, continuou a ser uma sedutora aspiração do bailado português. Nos últimos anos – poderia mesmo acrescentar-se com lástima – limitou-se a aparecer nas temporadas de ópera, em intervenções que nem sempre puderam corresponder à categoria do espectáculo*⁴⁴⁷.

Em 1960 a direcção do Verde Gaio foi entregue a Margarida de Abreu (1915-2006)⁴⁴⁸ e Fernando Lima (1928-2005)⁴⁴⁹, que se manteriam à frente da companhia até 1978. Prejudicado por uma certa indefinição e orientação, o grupo foi perdendo o seu vigor e esmorecendo as suas apresentações.

De igual modo, o equívoco de rotulá-lo de “Ballets Russes à portuguesa” manter-se-ia ao longo do tempo. O facto de os russos terem construído um projecto moderno que assentava numa tradição folclórica genuína, era sustentado por uma tradição balética clássica, vinda da escola dos Teatros Imperiais, que em nada se assemelhava à situação portuguesa. Isto porque o Verde Gaio foi construído a partir de um folclore (re)inventado sem o suporte de qualquer espécie de escola para além das sinergias desenvolvidas com

⁴⁴⁶ Rui Medina, *A Semana* de 22.3.1952, p. 2 e 6

⁴⁴⁷ *Diário de Lisboa* de 22.2.1957, p. 8

⁴⁴⁸ Margarida de Abreu formou-se em Genebra, no Instituto Dalcroze. Prosseguiu estudos em Berlim, no Deutsche Tanz Schule, e depois no Hellerau Laxemburg Schule, de Viena. Em Inglaterra estudou na Sadler's Wells, regressando em seguida a Portugal onde ensinou dança no Conservatório Nacional. Em 1946, criou o Círculo de Iniciação Coreográfica que fez acompanhar de um *Manifesto*, chamando a colaborar os compositores Artur Santos (1914-1987), Ivo Cruz (1901-1985) e Rui Coelho e os artistas plásticos Raul Lino, Almada Negreiros e, anos mais tarde, Abílio de Matos e Silva (1908-1985).

⁴⁴⁹ Fernando Lima, aluno de Margarida de Abreu. Entre 1953 e 1974, Fernando Lima dança, cria, dirige e ensina em diversos grupos independentes que vai fundando, nos Bailados Portugueses Verde-Gaio, trabalhando ainda como bailarino e coreógrafo, em teatro e para televisão.

os artistas plásticos nacionais ficaram àquem do fulgor da trupe russa como se verà adiante.

Num primeiro tempo, os bailados Portugueses desenvolveram-se sob a luz dos palcos nacionais e, numa segunda fase, procuraram a internacionalização, primeiro europeia e depois mundial. Constituindo a embaixada artística possível, o Verde Gaio pisaria os palcos de Espanha (1943 e 1968), França (1949 e 1967), Suíça (1957), Bélgica (1958), Brasil (1965), Moçambique, África do Sul e Angola (1966), Japão (1970) e Alemanha (1972).

Convém debruçar-mo-nos sobre algumas das reacções e críticas mais pertinentes que foram sendo tecidas ao longo da sua existência, uma vez que o grupo foi, sem dúvida, um dos porta-bandeiras do Estado Novo que mais repercussão obteve na imprensa nacional e estrangeira.

A verdadeira primeira prova de fogo internacional do Verde Gaio foi a sua apresentação em Paris, no Théâtre des Champs-Élysées, em 1949. Os designados *Les Ballets Portugais* “Verde Gaio” realizaram-se no palco parisiense, num conjunto de espectáculos onde se misturaram coreografias de Francis Graça e de Ivo Cramér. A imprensa francesa deu largo destaque à presença do Verde Gaio nas suas diversas representações. De um modo geral, a crítica aludia à falta de técnica que era largamente compensada pelo conjunto. De entre os artigos saídos nos jornais franceses, alguns revelam-se significativos⁴⁵⁰. A secção de espectáculos do *L’Aurore* de 10 de Junho de 1949, assinada por Michel Aubriaut, abria com a seguinte notícia: “Graças a um ministro-mecenas o Verde Gaio maravilhou Paris com um estandarte de 400 trajes (...) António Ferro conquistou o governo para a sua causa (...) e a mágica começou (...) o *Verde Gaio* bebeu a sua inspiração no folclore lusitano”. Na óptica de L. Algazi, “Francis Graça explorou o folclore nacional com um engenho, uma finura e uma segurança de mão que tocam a arte perfeita (...) As próprias danças nos impressionam pela sua originalidade no que reproduzem de passos tradicionais. O seu interesse é menor sempre que se voltam para o estilo clássico”⁴⁵¹, enquanto que na perspectiva de Robert Daniel, “O folclore

⁴⁵⁰ Entre os jornais *Le Figaro*, *Libération*, *Combat*, *L’Aurore*, *France-Presse*, *Franc-tireur*, *Le Paris*, *Opéra*, *Le Monde*, *Les Nouvelles Littéraires*, *Juvénal*, *L’Époque*, *La Croix*, *Carrefour*, *Parisien Weekly*, *o Daily Mail*, *Une Semaine à Paris*, figuram numerosos artigos sobre a presença da companhia portuguesa em Paris. Espólio Florêncio Graça, Museu Nacional do Teatro.

⁴⁵¹ L. Algazi, *France Tireur* de 11.6.1949

português não possui, coreograficamente, senão um número restrito de passos (...) mas o coreógrafo do grupo sabe tirar disso o maior partido. Ele tem o mérito, de manter os seus bailarinos estritamente na tradição popular, evitando assim tudo o que poderia lembrar a dança académica e onde, fatalmente, o seu grupo teria de sofrer certas comparações”⁴⁵². Ainda na apreciação de Dinah Maggie, “o que ainda falta ao Verde Gaio é uma riqueza coreográfica equivalente à sua riqueza decorativa ou musical”⁴⁵³.

A imprensa nacional logo tratou de copiar os cabeçalhos franceses, fazendo eco das notícias parisienses. No *Diário de Notícias* de 12 de Junho de 1949, pode ler-se a partir da primeira página: “O eco vibrante do êxito clamoroso dos bailados Verde Gaio começa a reflectir-se de forma nítida não somente através do noticiário dos jornais, como nas primeiras críticas já publicadas”⁴⁵⁴. No *Diário da Manhã*, Emile Vuillermoz escrevia: “Passou por Paris e deixou um rasto de esperança. O Verde Gaio soube evitar as soluções fáceis do amadorismo (...) os bailarinos portugueses são donos de uma técnica séria. Essa técnica é muito pessoal e muito maleável. Não procura atingir a leveza com as “pontas” – encontra-se no jogo dos braços que levantam o corpo como asas. Foi uma autêntica revelação. Desde os Bailados Russos de Diaghilev, não víamos uma dança de arco-íris tão bem ordenada”⁴⁵⁵. Ainda neste mesmo jornal e a par deste artigo de opinião, surgia uma entrevista com Francis Graça da autoria de Manuel Moutinho, onde o bailarino português afirmava:

O êxito foi cem vezes mais retumbante do que se disse em Lisboa. Se acho que valeu a pena? Então V. pergunta-me se vale a pena levar a Paris Portugal e a sua dança, Portugal e a sua música, Portugal e a sua cenografia, quando Paris julgava que em Portugal não havia nem dança, nem música, nem cenografia, e ficou louca com o ritmo do nosso baile, a riqueza da nossa música sinfónica, o colorido da nossa cenografia, que lhe levava a alma dum povo que ele conhecia pelos telegramas das agências e por alguns literatos e políticos de circunstância? Valeu a pena por tudo (...) principalmente, pela revelação que nós, portugueses, fomos para a França, - que eu creio que nada há como o bailado, como o nosso bailado, para se conhecer um povo, sem dificuldades linguísticas, sem barreiras de qualquer espécie. A dança sente-se pelos olhos

⁴⁵² Robert Daniel, *France Press* de 11.6.1949

⁴⁵³ Dinah Maggie, *Combat* de 15.6.1949

⁴⁵⁴ *Diário de Notícias* de 12.6.1949, pp. 1 e 6

⁴⁵⁵ Emile Vuillermoz, *Diário da Manhã* de 20.7.1949, pp. 1 e 2

*e pelos ouvidos. Só os cegos e os surdos, e os que não conseguiram bilhete, nos não foram ver ao Champs Elysées. De resto, todo o Paris lá foi e todo o Paris gostou. E Paris continua a ser o Mundo... Portugueses que lá estavam e lá vivem, afastados da Pátria, chegavam-se até nós com as lágrimas nos olhos, custando-lhes a acreditar, emocionados, saudosos, vivendo naquela hora um bem alto momento de portuguesismo*⁴⁵⁶.

O que terá reiterado o apoio do regime à companhia terá sido o facto de ter cumprido o seu papel de embaixada cultural do governo de Salazar, como atesta René Jouglet num artigo publicado no *Les Nouvelles Littéraires*:

*Não é só uma dança; é uma fé. Encontramo-nos em presença de uma arte nacional autêntica (...) e é esse o seu mérito. Tenho a nítida sensação de que o grupo exprime a alma duma terra*⁴⁵⁷.

Se em 1943 à Espanha o Verde Gaio agradara pelo seu carácter popular-nacionalista como dera conta a imprensa à altura⁴⁵⁸, à França atraía o seu pendor folclórico e despretensioso. Não havia dúvida que o grupo despertara a simpatia nos franceses, como escreveu Suzanne Chantal, mulher de José Augusto, o director da Casa de Portugal em Paris:

*A actuação em Paris elevava o Verde Gaio à categoria de símbolo de Portugal (...). Talvez António Ferro nunca tivesse ambicionado tanto*⁴⁵⁹.

Foi possivelmente este sucesso inesperado que fez com que o próprio chefe do Governo, Salazar, escrevesse pela primeira vez acerca do Verde Gaio. A carta, reproduzida na íntegra nos Anexos desta investigação, foi enviada ao embaixador em Paris, Marcello Mathias (1903-1999), a 13 de Junho de 1949, apresentando-se com carácter de excepção, uma vez que o ditador português sempre se distanciara de pormenores desta natureza.

⁴⁵⁶ Entrevista a Francis Graça, *Diário da Manhã* de 20.7. 1949, pp. 1 e 2

⁴⁵⁷ René Jouglet, *Les Nouvelles Littéraires* de 16.6.1949

⁴⁵⁸ No que se refere às exposições espanholas em 1943, em Barcelona e Madrid a crítica parece gostado do grupo português, destacando-se frases como: “O Verde Gaio foi uma lição para nós” (Javier Montsalvatage, *Destino*, Barcelona); “O grupo português impôs-se pelo seu brilhantismo e pelo seu bom gosto, pela riqueza e elegância” (Jorke de la Cueva, *Ya*, Madrid); “Estas danças constituem um curso completo de etnicismo e história” (Eugénio Montes, *Arriba*, Madrid).

⁴⁵⁹ Suzanne Chantal, *Diário de Lisboa* de 13.6.1949

No documento escrito por Salazar, o ditador solicitava a Mathias que lhe desse “uma ideia exacta da apresentação do Verde Gaio na capital”, uma vez que, a imprensa nacional tinha falado favoravelmente. O chefe do Governo português pretendia obter “uma apreciação independente de pessoas ou meios que o Ferro não haja podido influenciar”, uma vez que, em Portugal, “causara má impressão a ida, a Paris do Verde Gaio com a segurança do dispêndio de alguns centos de contos”. Salazar acrescentava mais à frente que “esse juízo, aliás filho do ambiente de crise que se avizinha e adensa, pode muito bem ser também filho da hostilidade local às iniciativas do director do Secretariado. Mesmo para efeitos futuros convinha-me muito dispor de uma apreciação desapaixorada”⁴⁶⁰.

A resposta do embaixador português, datada de 20 de Junho, dava contas a Salazar:

*Já por outras impressões vindas de Lisboa me chegara a notícia da má atmosfera aí existente em relação à apresentação do Verde Gaio em Paris. Segundo aí se diria e através de versões que teriam sido levadas por portugueses idos daqui, o teatro estivera sempre vazio e a apresentação do grupo teria sido um verdadeiro fracasso. Ora isto não é verdade*⁴⁶¹.

Mathias enviaria mesmo inúmeros recortes da imprensa francesa e disse ter sugerido a Augusto de Castro (1883-1971), director do *Diário de Notícias*, aquando da assistência deste à *première* portuguesa, de poder valorizar a presença de Portugal, num artigo de fundo no seu jornal: “Com isto se elucidaria o País, a parte sã que ouve as críticas ao Governo, porque deixou vir os bailados, mas ficaria a saber que artisticamente nos aguentámos bem e que noutros países também incorrem em gastos ou encargos para trazer aqui os seus conjuntos artísticos, numa demonstração de cultura, quando não apenas numa demonstração de presença. Ignoro, porém, se esta minha sugestão mereceu qualquer andamento”⁴⁶².

Esta troca de explicações mostra o empenho do próprio chefe de governo, em saber da eficácia (ou não) do grupo de bailados nacionais, enquanto embaixada cultural de Portugal e instrumento de propaganda do Estado Novo.

⁴⁶⁰ Marcello Mathias, *Correspondência Marcello Mathias/Salazar 1947-1968*, Difel, Lisboa, 1984, p. 132

⁴⁶¹ Idem, p. 133

⁴⁶² Idem, pp. 133-143

Subsidiária às apresentações parisienses, há que destacar o facto de, no âmbito da deslocação do Ballet da Ópera de Paris a Lisboa, em 1949, e segundo notícia impressa, o Verde Gaio ter colaborado em dois bailados apresentados por Serge Lifar – o último bailarino e coreógrafo dos Ballets Russes – embora as obras não constassem do programa de sala⁴⁶³.

Em 1950, um ano depois do Verde Gaio se ter apresentado nos palcos parisienses, o crítico inglês Arnold Haskell, e director da Sadler's Wells School, desloca-se a Portugal e assiste a uma apresentação do Verde Gaio, sobre a qual enuncia:

*Estou verdadeiramente encantado e confesso que não esperava vir a encontrar em Portugal um grupo de bailados de características tão ricas como o Verde Gaio. Tiveram os senhores a rara virtude de não cair na imitação servil dos bailados clássicos, de êxito impossível quando não se possua, desde há muitos anos uma escola e uma tradição (...) O Verde Gaio tem pois, uma absoluta categoria internacional, por ter sabido ser nacional acima de tudo*⁴⁶⁴.

O director da Sadler's Wells School elogiou em distintas ocasiões a prestação da companhia de bailados portuguesa, fazendo a imprensa nacional variados ecos das suas palavras⁴⁶⁵.

No cruzamento de referências, críticas e opiniões internacionais, viram os apoiantes nacionais uma forma de enaltecimento do Estado. Disso dá conta uma entrevista de António Ferro ao *Diário Popular*, onde o director do SNI afirma: “Quando um país

⁴⁶³ *Dançaram em Lisboa 1900-1994*, José Sasportes, Helena Coelho, Maria de Assis, Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, Lisboa, 1994, p. 55

⁴⁶⁴ Artigo intitulado “O prof. Haskell uma das maiores autoridades do Mundo em matéria de bailados, viu dançar o Verde Gaio e ficou entusiasmado” *O Século* de 31.10.1950

⁴⁶⁵ Como é o caso do artigo “Os Bailados Verde Gaio apreciados por um crítico britânico”, *A Voz*, de 31.10.1950; “Uma demonstração dos bailados Verde Gaio”, *Diário de Lisboa* de 31.10.1950, “Uma exibição dos bailados Verde Gaio para o crítico inglês Anold Haskell”, *Diário de Notícias* de 31.10.1950; “Demonstração dos Bailados Verde gaio no Teatro de S. Carlos”, *Novidades* de 31.10.1950; “Em São Carlos são ricos de expressão e características os bailados portugueses”, *Diário Popular* de 31.10.1950; “Os bailados portugueses do Verde Gaio entusiasmaram o director da Escola de Ballet Sadler's Wells, de Londres”, *Diário do Norte* de 31.10.1950; “Horizonte”, *Jornal do Comércio* de 1.11.1950; “Arnold Haskell chegou ontem ao Porto para proferir duas conferências” *O Primeiro de Janeiro* de 1.11.1950; “O crítico coreográfico Arnold Haskell fez a sua primeira conferência”, *Jornal de Notícias* de 1.11.1950; “O director da Escola de Ballet de Sadler's Wells disse aos jornalistas que, no seu estilo, o Verde Gaio é uma coisa perfeita e com interesse”, *O Comércio do Porto* de 1.11.1950; “Em Londres teriam êxito os bailados do grupo Verde Gaio no autorizado parecer que o Dr. Haskell expôs em S. Carlos”, *Diário da Manhã* de 1.11.1950; “Coisas novas e vícios velhos” *Diário da Manhã* de 3.11.1950; Jorge Faria “Verde Gaio, Bailados Portugueses”, *Diário da Manhã* de 10.11.1940

consegue ter o seu ballet, ainda que modesto, é sinal de que atingiu um alto nível, não só artístico, como cultural e espiritual”⁴⁶⁶.

Em 1957, é a vez da Companhia de Bailados Portugueses Verde Gaio se deslocar à Suíça, a convite do Fundo de Fomento de Exportação, para actuarem no Théâtre de Beaulieu. Os jornais *Gazette de Lausanne* e *Tribune de Lausanne* ressaltaram a presença portuguesa, mas foi na imprensa nacional que os maiores elogios sobrevieram. No *Diário Popular* escrevia-se que “mais de duas mil pessoas (...) aplaudiram”⁴⁶⁷. Porém, foi o *Diário Ilustrado* que desenvolveu a apresentação portuguesa em terras suíças com as seguintes palavras:

*A Imprensa tem-se referido aos êxitos recentes do Verde Gaio, na Suíça. Quase um ano após a morte de António Ferro, é ainda da Suíça que nos chegam os ecos triunfantes daquela realização do grande jornalista desaparecido (...) Entre as suas iniciativas, talvez o Verde Gaio fosse a preferida, pois foi esse conjunto alado do nosso ballet aquela que se afigura mais condizente com o requintado esteticismo desse artista da imaginação, irresistivelmente atraído pela beleza das formas, pela graça dos movimentos, pela sedução das formas (...) aquilo mesmo que nós tão facilmente esquecemos, é justamente apreciado e aplaudido pelos estranhos*⁴⁶⁸.

Em 1958 o Verde Gaio apresentou-se na Exposição Universal de Bruxelas, num espectáculo realizado a 24 de Junho, intitulado “Imagens de Portugal”⁴⁶⁹ e acompanhado pela Orquestra Nacional da Bélgica, sob a direcção do maestro Frederico de Freitas.

No *Diário da Manhã* de 11 de Julho de 1958, uma notícia dava conta da apresentação da companhia:

Verde Gaio dançou no Dia de Portugal. O Verde Gaio e Amália Rodrigues conquistaram Bruxelas. Segundo esta notícia que reproduz algumas críticas nos jornais do país, nomeadamente o Le Soir, o La Libre Belgique e o La Metropole, refere-se “o êxito alcançado pelo corpo de bailados portugueses Verde Gaio (...) não obstante estarem presentes dois dos mais famosos

⁴⁶⁶ De 28.11.1949

⁴⁶⁷ *Diário Popular* de 18.9.1957

⁴⁶⁸ Num artigo assinado pelas iniciais L.M. e apresentado na Secção de Teatro, *Diário Ilustrado* de 22.9.1957

⁴⁶⁹ Rui Cardoso, *Bruxelas 1958, Expo’98*, Lisboa, 1997, pp. 46-47

conjuntos de ballet – o do teatro Bolshoi de Moscovo e o do Marquês de Cuevas.

Em 1965, o Verde Gaio efectuou nova digressão ao estrangeiro, desta feita ao Brasil. Pela primeira vez sob a direcção de Margarida de Abreu e Fernando Lima, e com Violette Quenolle como *maître de ballet*, a companhia foi convidada a participar oficialmente nos Festejos do IV Centenário da Fundação do Rio de Janeiro, onde teve “uma crítica unanimemente favorável e um público que esgotou as lotações, em todos os espectáculos”⁴⁷⁰. No total foram quinze representações que se dividiram pelo Rio de Janeiro, S. Paulo, Santos, Pernambuco, Aracaju e Recife, e duas transmissões das estações do Rio, Recife e S. Paulo, abrangendo trinta e cinco milhões de telespectadores, conforme a notícia de B. Júdice da Costa nas páginas da *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo* de Dezembro de 1965.

No conjunto, os artigos publicados nos jornais dão uma ideia das expectativas criadas, caracterizando o reportório que se levou lá fora. Analisando a crítica saída na imprensa nacional, a viagem ao Brasil compôs um verdadeiro rejuvenescimento para a companhia. Na óptica de C. de Penaventosa:

*A companhia partiu com uma bagagem de reportório unicamente nacional, sem devaneios a exhibir-se para além das suas actuais possibilidades (...) Não se trata de nenhuma maneira de bailados folclóricos mas sim de bailados portugueses (...) Foi portanto o Verde Gaio dos outros tempos, o Verde Gaio de novo português o que se viu no Brasil*⁴⁷¹.

Ainda no rescaldo do seu sucesso brasileiro no ano de 1966, as páginas da revista *O Ballet*, na sua edição de Agosto, anunciam nova digressão transcontinental do Verde Gaio a África. Na leitura do mesmo C. de Penaventosa, “impunha-se levá-lo ao ultramar”⁴⁷².

No mês seguinte foi a vez do *Diário da Manhã* entrevistar Margarida de Abreu, a propósito da viagem africana. A directora afirmaria que “a tournée era um sonho velho de muitos anos”⁴⁷³, referindo ainda uma viagem a acontecer no ano seguinte aos E.U.A.,

⁴⁷⁰ Palavra de Júdice da Costa, funcionário do SNI no artigo “O Verde Gaio no Brasil”, revista *Panorama*, IV Série, N.º 16, Dezembro de 1965, p. 100

⁴⁷¹ *Diário da Manhã* de 3.11.1965

⁴⁷² *O Ballet*, Lisboa, N.º 4, Agosto/Setembro de 1966, p. 3

⁴⁷³ *Diário da Manhã* de 30.9.1966

viagem essa que nunca chegaria a concretizar-se. Durante dois meses, o Verde Gaio percorreu um variado roteiro africano, que se iniciou em Moçambique, e passou depois pela África do Sul e Angola, numa digressão onde, segundo a ex-bailarina Lubélia Stichini, “o Verde Gaio se apresentou com toda a dignidade artística num trabalho de conjunto equilibrado sério (...) de autêntica bitola internacional”⁴⁷⁴.

Em 1970 o Verde Gaio partiu, juntamente com o Ballet Gulbenkian, para uma apresentação no Japão e, em 1972, foi convidado a ir a Munique participar nas Olimpíadas de Folclore, a última internacionalização da companhia. Restava-lhe os escassos palcos nacionais, para os quais era convidado a pisar com cada vez menos frequência: o seu impulsionador – António Ferro desaparecera há muito – e o governo de Marcello Caetano tinha outras preocupações, mostrando que os tempos eram outros, bem diferentes dos que haviam presidido à criação dos bailados portugueses.

Quanto a convites não concretizados, houve muitos e declinados pelas mais variadas razões. Diferentes propostas de deslocações internas e ao estrangeiro foram maioritariamente recusadas pelos sucessivos Chefes da Repartição da Cultura Popular, entre as décadas de 1950 a 1970. As razões variam entre “compromissos já assumidos”, “falta de verbas”, ou ainda por já se encontrarem comprometidos com outra entidade mas, na maior parte das vezes, a realidade esteve longe de corresponder a esses cenários. É dentro dessa linha de acção que se insere e compreende uma carta datada de 30 de Junho de 1949, da autoria de Claude Giraud⁴⁷⁵, que congratula o Ministro da Informação em Portugal (SNI) pela prestação do Verde Gaio na capital francesa, propondo-se organizar representações do Verde Gaio “nas principais cidades da Europa”⁴⁷⁶. Existe igualmente uma proposta de digressão a Nova Inglaterra por Armando Albuquerque, empresário canadiano, pedido feito através do cônsul de Portugal, em Toronto, a 17 de Janeiro de 1969, e que parece nunca ter obtido resposta. Outra missiva, desta feita assinada por Vasco Morgado⁴⁷⁷ e datada de 11 de Setembro de 1970, dirigida ao Chefe da Secção de Teatro, Música e Bailado do SNI, propõe-se organizar “uma tournée do Verde Gaio à Europa”⁴⁷⁸. Uma carta da autoria do Albert Morini à Casa de Portugal de Nova Iorque,

⁴⁷⁴ Correspondente em Lourenço Marques da revista, *O Ballet*, Lisboa, N.º 5, Outubro/Dezembro de 1966, pp. 14-15

⁴⁷⁵ Representante do Ballet de Monte Carlo em Paris, entre outros artistas.

⁴⁷⁶ IAN/TT/Fundo SNI, Caixa 666

⁴⁷⁷ Produtor de espectáculos dos mais variados tipos desde cinema, operetas, dramas, comédias e revistas.

⁴⁷⁸ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 768

assinada em 29 de Novembro de 1971, sugere uma digressão aos E.U.A. e chega mesmo a propor vir a Portugal apressar as diligências para a concretização da viagem. Um outro documento, datado de 7 de Março de 1972, desta feita assinado pelo Chefe da Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia do SNI, Félix Ribeiro, declina o convite para o Grupo de Bailados Portugueses participar no Festival Mundial de Folclore de Guadalajara, no México, por motivos de compromissos já assumidos. Apenso a toda esta documentação figuram ainda propostas de participação do Verde Gaio em Torino, Itália e a Barcelona, em 1969⁴⁷⁹.

É preciso não esquecer que quase todas as publicações portuguesas onde aparecem apreciações ao Verde Gaio eram órgãos oficiais (Agência Nacional de Informação, *Diário da Manhã*, Revista *Panorama*); daí ser natural que as vozes publicitassem e elogiassem o Grupo de Bailados Portugueses. Ainda assim, e ao longo dos anos 40, houve vozes críticas como a de Fernando Lopes-Graça, que chamam a atenção para o caminho “folclorista” da companhia criada por Ferro, na sua obra *Talia, Euterpe & Terpsícore*:

*O folclore acabará por nos matar, se ele nos não serve apenas de trampolim para darmos o necessário salto para uma arte mais substancial e de mais larga ressonância. O Verde Gaio está enformado por uma estética do bonito, que está dito e redito ser inimiga da estética do belo (...); é uma arte essencialmente ornamental, decorativa (...), sarabanda de cores berrantes e cartaz de propaganda turística. Em vão se busca um traço forte, uma nota sóbria, uma ideia viril: a futilidade domina e submerge tudo. Não se peça a esta arte nem profundidade de pensamento, nem ardor emotivo. Nem o drama, nem a comédia da vida, traduzidos na universal linguagem do gesto. Aqui só se trata de entretenimento dos sentidos, de passatempo casquilho, de diversão aristocrática, próprios de uma classe que goza as delícias de uma vida toda brilho, sedução e felicidade. Mas a Arte, a Arte que não é adorno da boa sociedade, mas sim expressão fremente da Vida, essa anda um pouco longe de tudo isto*⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 770

⁴⁸⁰ Fernando Lopes-Graça, *Talia, Euterpe & Terpsícore*, Caminho, Lisboa, 1990, p. 267, artigo já publicado a 1.1.1944, na revista *Seara Nova* com o título “Dança S. Carlos”, pp. 324-325

Quanto ao reportório, e alicerçado numa leitura particular do passado e da história, ele foi atravessado pela glorificação de uma tradição rural, a par de uma crença num destino português grandioso e imperial que a história nacional havia validado.

Os espectadores nacionais e estrangeiros puderam apreciar diferentes obras coreográficas que se projectaram sobre um fundo cénico propagandístico de elevada eficácia, numa nítida instrumentalização para fins ideológicos. A variedade temática oscilou entre os temas historico-patrióticos e a temática de inspiração regional. A análise e o significado destes bailados não pode deixar de merecer atenção, e talvez seja mesmo necessário debruçarmo-nos um pouco sobre alguns deles, para entendermos o alcance da sua expressão e dos seus reflexos. No que se refere às peças de influência regional-folclórica, sobressaem bailados como o *Muro de Derrete* e *Ribatejo* (ambas de 1940), *Dança da Menina Tonta* e *O Homem de Cravo na Boca* (ambas de 1941) *Nazaré* (1948) e *Passatempo* (1941 a 1948).

O *Muro de Derrete* narra um encontro amoroso bem-sucedido, que ocorre num ambiente rural de uma aldeia, e inspira-se num antigo costume saloio em que as raparigas casadoiras se sentavam no muro do derrete, aguardando a competição amorosa dos rapazes. O argumento sublinha a ascendência moura dos saloios e o carácter folclórico e inequivocamente nacional da acção, remetendo-nos o argumento ainda para acontecimentos do passado, de D. Afonso Henriques e da formação da nacionalidade, bem como da tradição popular na referência à feira das Mercês e do guarda-roupa de inspiração regional e folclórica, que se apresenta segundo um modelo uniforme, sem qualquer individualidade.

Ribatejo constitui uma ode às gentes do Ribatejo, numa atmosfera campestre e rural onde os figurinos se mostram numa estilização naturalista do modelo regional.

A acção de *O Homem de Cravo na Boca* tem por cenário uma aldeia, onde decorre uma festa popular que proporciona o encontro amoroso entre dois jovens, e que se desencadeia numa demonstração de fé sacralizada sob a bênção do culto religioso. A prova de fogo (entrar no forno, levando na boca um cravo retirado das mãos da Virgem e lá colocar um bolo) simboliza um remédio para os males da aldeia e possui o carácter de rito iniciático, que é estimulado pela donzela apaixonada.

A Dança da Menina Tonta passa-se numa aldeia de Trás-os-Montes, onde um grupo de raparigas troca da menina tonta que o amor transformará na mais linda moça. Em forma de auto popular, este bailado representa os acontecimentos simples do quotidiano rural, ressaltando a moralidade e o carácter bondoso e solidário de um rapaz, que se compadece da tonta e por ela se apaixona, acabando a narrativa em grande festa, com o povo a oferecer presentes aos noivos. Retrata-se o pitoresco e o folclórico da vida rural, numa dimensão tradicionalista que lhe destaca a acção do bem sobre o mal.

Nazaré narra a história de pescadores, dos seus amores e desamores, debaixo de um fundo moral que assenta na tragédia, como castigo de quem ousou ser infiel. Valorizando o trabalho popular e condenando o ócio, *Nazaré* destaca a coragem masculina, a grandeza da vida do mar e a devotada resignação face à fatalidade. Ao longo da coreografia torna-se claro como, à imagem do ideário cristão, o castigo e a rendição se confundem, sob um dramatismo acentuado pelos movimentos dramáticos folclórico-regionalistas do modelo nazareno.

Passatempo, formado por uma pequena série de coreografias curtas que entremeavam os programas dos espectáculos, apresentava-se sem enredo nem grandes arranjos cénicos, seguindo uma estrutura dos *divertissements* dos bailados clássicos ou dos *intermezzos* dos ballet-ópera de Setecentos. As características das onze coreografias, estreadas entre 1941 e 1948, revelam, no entanto, traços comuns que justificam serem agrupadas debaixo do mesmo conjunto. *Fado* e *A Dança dos Pastores da Beira* e *Os Noivos*, *A Chula do Douro*, *Dança de Trás-os-Montes* (todos de 1941), *Noite de S. João* (1944), *Tarantela* (1946), *Farandole* (1947), *Três Danças* e *Quatro Danças* (ambas de 1948) seguem uma linha folclórico-regional, estilizada segundo determinados preceitos técnicos inspirados na dança clássica, onde os figurinos se apresentam sob a égide conservadora dos trajes regionais.

Esta temática deixa entrever toda a influência ideológica em que se movia o SPN/SNI, não só na procura da realização dos valores populares, dos costumes regionais e da existência rural que contribuía para a legitimação do *élan* nacionalista, mas também mostrando as diferentes preocupações dos coreógrafos que, ao longo da década de 1940, se encontraram à sua frente. Contudo, mesmo na internacionalização observada durante a estada do italiano Guglielmo Morresi, e depois do sueco Ivo Cramér, denota-se, nas suas coreografias, uma preocupação de origem popular, como é o caso de *Farandole* ou

de *Tarantela*. O próprio acompanhamento musical deixaria de ser da responsabilidade de compositores portugueses, para dar lugar a partituras de grandes clássicos como Rameau (1682-1764), Rossini (1792-1868) ou Bizet (1838-1875). Claro que o destaque regional é mais acentuado nas peças criadas por Francis Graça, como *Dança de Trás-os-Montes* ou *Os Noivos*, todas com música de Rui Coelho, *O Fado* com partitura de Frederico de Freitas ou *Dança dos Pastores da Beira*, com música de António de Melo.

No que se refere às obras de inspiração em temas historico-patrióticos, destacam-se *A Lenda das Amendoeiras* e *Inês de Castro* (ambas de 1940), *D. Sebastião* (1941) e *Imagens da Terra e do Mar* (1943).

A Lenda das Amendoeiras recria uma lenda popular que evoca os antecedentes históricos de Portugal e onde se conta a história de amor passada na corte de um reino árabe do Algarve: a infelicidade de uma princesa, devido às saudades da neve da sua Escandinávia, fez com que o rei mandasse plantar amendoeiras que, ao florir, deram à sua amada a ilusão da neve, ficando a princesa curada da nostalgia em que até então vivera. A acção transporta-nos para o tempo da formação da nacionalidade, evocando uma das principais representações míticas da História de Portugal.

Inês de Castro conta o amor historico-lendário de Pedro e Inês, e a sua inviabilidade pela sobreposição dos interesses da pátria. O rei Afonso VI manda assassina-la e, Pedro, inconsolável, coroa-a depois de morta, prolongando simbolicamente a união amorosa e mandando construir, junto de Inês, a sua futura sepultura. Os dois princípios tornados incompatíveis – o amor e a nação, o prazer e o dever, o desejo e a realidade, o sentimento e a razão – ressalvam o estatuto mítico-lendário do século XIV, apoiado num guarda-roupa de estilização medievá, que oculta o corpo e o movimento e lhe acentua o carácter de sacrifício redentor e pureza.

D. Sebastião, um bailado com argumento de António Ferro baseado “num assunto histórico de grande significado nacional”⁴⁸¹, recria a mítica figura do episódio lendário de Alcácer Quibir, inspirado no entusiasmo poético de Camões (1524-1580). A exaltação do passado histórico na sua vertente messiânica, que a figura de D. Sebastião (1554-1578) protagoniza, proporciona ao “Desejado” a utopia de combater a própria morte, que o conduzirá à terna soberania de um outro reino. A acção coreográfica encontra-se imersa

⁴⁸¹ José Blanc de Portugal “O Verde Gaio”, *A Acção* de 2.1.1943, p.3

em metáforas temporais, onde a luz traduz as diferentes atmosferas que se sucedem na sequência narrativa, e que confluem para a cena final, onde a cortina translúcida transfigura a imagem de uma memória, numa lenda e numa bruma.

Imagens da Terra e do Mar apresenta-se como uma alegoria sobre a génese da nação: da união entre a Terra e o Mar é gerada a pátria portuguesa, de que é símbolo seminal o Bailado Português. Neste argumento estabelece-se a bipolarização do fatalismo e da nostalgia oceânica associada ao mar, com a alegria fecunda e exultante, ligada à terra, sendo que a pátria, enquanto fruto das forças da natureza, corresponde a um desígnio divino. O recurso cénico a uma enorme caixa onde, em três prateleiras, se representam as regiões de Portugal, animadas pelos respectivos representantes, acentuava uma marcação coreográfica que evocava a estrutura típica das danças folclóricas⁴⁸².

Porém, seria oscilante a variedade temática entre os temas historico-patrióticos e a inspiração regional, que contou com a colaboração de um conjunto de artistas nacionais que facilitaram a mensagem pretendida, uma vez que maximizaram o potencial da dança, ilustrando-a com cenários, figurinos e composições musicais que enfatizavam o carácter propagandístico do ideário nacional.

⁴⁸² Para um detalhe da análise das obras ver Maria Luísa Roubaud, *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral, análise dos bailados portugueses Verde-Gaio 1940-1950*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991, pp. 252-373

5.4. As artes plásticas do Verde Gaio

Inspirado nos Ballets Russes, António Ferro tentou reunir à volta do Verde Gaio um conjunto de artistas que ajudassem a “avivar” os seus “Ballets Russes à portuguesa”, uma vez que, e como o próprio afirmara, “era preciso estimular (os valores literários da nossa terra) e até encomendar-lhes obras. Foi o que fiz, por exemplo, no que respeita aos compositores musicais, com as partituras de bailados que constituíram um dos seguros êxitos da actuação do Verde Gaio”⁴⁸³.

No estudo de Graça dos Santos, *O Espectáculo Desvirtuado, o teatro português sob o reinado de Salazar*, “há a ideia de que o Verde Gaio ficou a dever mais ao profissionalismo dos seus pintores-decoradores que ao dos seus dançarinos ou coreógrafos”⁴⁸⁴. Esta ideia é corroborada num artigo de Paulo de Brito Aranha intitulado “Bailados Portugueses, uma estreia do Grupo Verde Gaio” onde o autor destaca a opinião de que “os artistas plásticos contribuíram largamente para que o espectáculo fosse uma maravilha visual”⁴⁸⁵. Também o inglês Arnold Haskell, numa entrevista concedida ao *Primeiro de Janeiro*, salientara: “Os bailados Verde Gaio constituem um espectáculo cheio de interesse e originalidade, até nos cenários”⁴⁸⁶. Em 1941 e um ano depois da sua formação, o próprio director da companhia, Francis Graça ganhou consciência desse factor preponderante, afirmando à imprensa que “era preciso conjugar elementos para que os diamantes fulgissem no esplendor da sua água puríssima. Era preciso reunir poetas, músicos, pintores, figurinistas”⁴⁸⁷.

Na primeira temporada, em 1940, foram convocados artistas que já se haviam destacado como encenadores e figurinistas, no teatro de revista das décadas de 1920 e 1930. José Barbosa (1900-1977), primeiro desenhador teatral moderno e particular admirador dos Ballets Russes, foi designado para efectuar os figurinos e cenários de atmosfera obscura que anunciam a tragédia de *Inês de Castro* (1940), *Nazaré* (1948). A cargo de Bernardo Marques ficariam os cenários e figurinos das obras *O Homem de Cravo na Boca* (1941), a cortina de *Canções* (1940), obra que contou igualmente com figurinos

⁴⁸³ António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)*, Edições SNI, Lisboa, 1950, p. 103

⁴⁸⁴ Graça dos Santos, *O Espectáculo Desvirtuado, o teatro português sob o reinado de Salazar*, Caminho, Lisboa, 2004, p. 131

⁴⁸⁵ Paulo de Brito Aranha, *Diário de Notícias* de 10.11.1940, p. 2

⁴⁸⁶ Citado, *Primeiro de Janeiro* de 1.11.1950

⁴⁸⁷ Entrevista com Francis Graça, *Diário de Lisboa* de 20.6.1941, p. 5

e cenários seus, em colaboração com Paulo Ferreira (1911-1999). Aliás, o artista seria o mais assíduo colaborador do Verde Gaio, tendo participado na execução de diversas obras para a companhia: assinaria a cortina, cenários e figurinos de *O Muro do Derrete* e de *Ribatejo* (ambas de 1940), *A Dança da Menina Tonta* (1941), os figurinos e cortina para *Imagens da Terra e do Mar* (1943), os cenários e figurinos de *Festa no Jardim* (1947), *Noite sem Fim* (1947), *A Menina e os Fantoches* e *Aventuras de Arlequim* (ambas de 1948). O próprio Francis Graça destacaria a colaboração de Paulo Ferreira numa entrevista dada ao *Diário de Lisboa* de 20 de Junho de 1941, dizendo: “A sua colaboração tem sido de uma dedicação inexcedível”. Carlos Botelho (1899-1982) assinaria o cenário *Imagens da Terra e do Mar* (1943) e os cenários e cortinas de *D. Sebastião* (1943), enquanto Mily Possoz (1888-1967) teve a seu cargo os figurinos desta última peça. Tomás de Mello (1906-1990) seria chamado a executar os cenários e figurinos para *Passatempo* (1941), e Maria Keil (1914-2012) projectaria o cenário e figurinos para *Lenda das Amendoeiras* (1940). Numa entrevista concedida ao jornal *A Voz*, Carlos Botelho, que obtivera a primeira classificação na Exposição Internacional de S. Francisco em 1939, salientou a importância dos cenários e figurinos para o sucesso de um bailado, referindo que “nenhum espectáculo de cena oferece tanta liberdade de concepção a um pintor como o bailado”.⁴⁸⁸

Em 1950, o SNI promoveu uma “Exposição dos Bailados Verde Gaio” onde se exibem figurinos, programas, adereços, cortinas, apontamentos de guarda-roupa, teatros miniatura de ensaios, destacando-se os colaboradores e artistas plásticos que neles participaram⁴⁸⁹.

Já na época de Margarida de Abreu e Fernando Lima, à frente da companhia portuguesa a partir de 1960, criaram-se as obras: *Encruzilhada* (1968), onde Artur Casais assinou cenários e figurinos; *Pastoral* (1968), com cenários e figurinos de Da Silva Nunes (1938)⁴⁹⁰; *O Homem do Forno*, com figurinos de José Barbosa; *Fado* e *Um Tema Alentejano*, com cenários e figurinos de Estrela Faria (1910-1976), que iria conceber ainda o cenário de *Festa na Aldeia* (1965), tendo os figurinos sido executados por Abílio de Matos e Silva. Aliás, Matos e Silva participaria ainda nos cenários e figurinos de *O*

⁴⁸⁸ Entrevista a Carlos Botelho, “Opera e Bailado em S. Carlos, a cenografia e a decoração teatral do Crisfal e do D. Sebastião”, *A Voz* de 18.12.1943, p. 1

⁴⁸⁹ Sobre o assunto ver *Exposição dos Bailados Verde Gaio*, SNI, Lisboa, 1950

⁴⁹⁰ Pseudónimo de Armando Jorge, coreógrafo, bailarino que, sob o nome de Da Silva Nunes, assina cenários e figurinos.

Condestável (1961) e de *A Menina dos Olhos Verdes* (1971). Para os figurinos de *Fandango* foi convidado Bernardo Marques.

A realidade comum a todos estes colaboradores, que assinaram os variados cenários, figurinos e cortinas, não se circunscreveu ao equilíbrio da forma mas igualmente à harmonia da cor, à construção figurativa e à estilização de uma realidade popular-histórica, que evidenciavam as particularidades da dança portuguesa. Marcando a sua assinatura na cultura artística nacional, eles optaram por diferentes apropriações plásticas, que permitiram mostrar uma nova realidade nos palcos nacionais e estrangeiros.

Todavia, os pintores de “primeira linha” do início e meados do século XX português não foram chamados a colaborar com o projecto dos Bailados Portugueses de António Ferro. A obra de Amadeo (no decénio de 1910) permanecia semi-desconhecida; a modernidade dos trabalhos de Eduardo Viana (nos anos 20), ou a diversidade da obra de Almada (nas décadas de 1930 e 1940)⁴⁹¹, não foram utilizados pelo director do SPN/SNI. Isso aconteceu por diversas razões, de entre as quais se destaca o facto de a obra destes artistas, desta primeira geração de “modernos” portugueses, se encontrar a anos-luz da linha conservadora, tradicional e folclórica, apregoada pela embaixada bailatória do Estado Novo: o Verde Gaio.

Paralelamente, os grandes pintores marginalizados (Júlio dos Reis Pereira, Mário Eloy, Dominguez Alvarez) são preteridos a favor de pintores de “segunda linha”, ou, mais propriamente, decoradores. Daí que os cenários, figurinos e adereços não tivessem a força da perspectiva de uma obra invulgar, nem pudessem ser comparados internacionalmente às criações de um Picasso, por exemplo, para a companhia diaghileviana.

Quanto aos principais compositores, destacaram-se os nomes de Frederico de Freitas e Rui Coelho, ainda que tenham colaborado pontualmente Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974), Armando José Fernandes (1906-1983), Alexandre Rey Colaço (1854-1928) e Ernesto Halffter (1905-1989), tendo-se também usado músicas dos compositores estrangeiros como Wolfgang Amadeus Mozart, Sergei Prokofiev (1891-1953) e Domenico Scarlatti (1685-1757).

⁴⁹¹ O caso de Almada configura-se de modo singular, uma vez que o artista sempre manteve uma posição dúbia para com o regime, o que lhe valeu conseguir executar algumas obras para o Estado Novo.

Em relação aos cartazes do grupo, a sua estética gráfica pautou-se por uma imagem de equilíbrio e seriedade, incrustada de uma sugestionada autoridade. Os programas seguiriam essa mesma linha, ainda que, naqueles executados para as digressões ao estrangeiro, se acentuasse o carácter de uma linguagem semelhante à poesia simbolista, ou seja, um discurso altamente metaforizado, que se aproximava quase da ideologia subjacente ao sagrado: era a aproximação mais efectiva do Verde Gaio, enquanto espécie de delegação divina no cumprimento do grandioso destino português perante o mundo.

A supremacia musical e plástica face ao bailado (coreografia e interpretação) ficou a dever-se, em grande parte, ao conjunto de artistas nacionais que pertenceram ao segundo modernismo português. As suas realizações representaram factores substanciais para a visibilidade da primeira década da companhia, tendo sido largamente repercutidas através da *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*⁴⁹², de que o seu editor gráfico, Bernardo Marques, fora colaborador.

Deste modo, o projecto dos Verde Gaio não contou com a participação dos artistas-pintores mais “ousados”, facto que só seria efectivado um par de décadas mais tarde, aquando da criação de uma companhia de bailado independente do regime, o Ballet Gulbenkian.

⁴⁹² Edição do SPN, Lisboa, 1941-1971. Artigos do Verde Gaio ver I série, N.º 1 (1941) Vol. 1 Junho: artigo de Ruy Casanova, *Os bailados portugueses “Verde-Gaio”*, N.º 2 (1941) Julho: artigo de L. de T., *Bailados Portugueses em “S. Carlos”*, N.º 11 (1942) Dezembro: *Uma cena de um bailado*, N.º 13 (1943) Fevereiro: *D. Sebastião pela companhia de bailados portugueses*, N.º 15 e 16 (1943) Julho: *Verde Gaio foi a Espanha*, N.º 19 (1944) Fevereiro: fotografias de Horácio Novaes, *Como se faz um bailado (reportagem fotográfica)*, N.º 31 (1947); *A nova fase do grupo Verde Gaio*, N.º 34 (1948); artigo de Diogo de Macedo, *Os três últimos bailados Verde Gaio*. III Série, N.º 22 (1961) Junho: artigo de António Quadros, *Paisagem, Humanidade e Bailado* refere o Verde Gaio, IV Série, N.º 16 (1965) Dezembro: artigo de B. Júdice da Costa, *O Verde Gaio no Brasil*.

5.5. Requiem para os Bailados Portugueses

No âmbito dos dez anos da “Política do Espírito”, e decorridos apenas três sobre a criação do Verde Gaio, as resistências à criação do projecto da Companhia de Bailados ainda não se haviam calado. Nas palavras de António Ferro:

*Há aqueles, por exemplo, que se referem à iniciativa dos nossos bailados com alta superioridade, com esmagador desdém, condenando-nos, fulminando-nos por nos entregarmos, em hora tão grave, a tarefa tão superficial, tão frívola...*⁴⁹³.

Mas Ferro não desistia e avançava:

*Se me forem concedidos os meios legais e materiais para desenvolver a obra que principiei (...) gostava ainda de aproveitar (...) para completar o obra esboçada (...) consolidando o Verde Gaio com uma escola anexa que deveria funcionar em S. Carlos, para nos garantir a formação de novos bailarinos e o aperfeiçoamento dos existentes*⁴⁹⁴.

Quatro anos depois, numa entrevista ao *Diário Popular*, António Ferro repisa a ideia de que:

Para muitos Verde Gaio não passa de um bailarico saloio (...) É claro que estamos todos de acordo em que não podemos ter ainda um corpo de baile perfeito que só em dezenas e dezenas de anos, como na Rússia, pode ser formado e esculpido. Para quê insistir então nas deficiências do Verde Gaio, digamos inevitáveis? Não será mais justo acentuar as suas qualidades, o seu carácter, a sua afinação, tudo quanto foi possível, por enquanto, conseguir-se? (...) Como se pode afirmar que o Estado não ampara a arte do Bailado, se mantém, há sete anos, uma organização como o Verde Gaio, documento da sensibilidade portuguesa que se pode mostrar em qualquer parte do mundo? Porque se finge não ver o que é tão evidente? Não se fez ainda tudo o que era preciso fazer, não se montaram ainda, por exemplo, escolas de dança, que

⁴⁹³ António Ferro, *Dez anos de Política de Espírito*, SPN, Lisboa, 1943, p. 20

⁴⁹⁴ Idem, p. 23

*seriam os indispensáveis viveiros para a manutenção de uma ou mais companhias de bailado? Sem dúvida! Mas já se fez alguma coisa de prático, da qual resultou, por exemplo, não ter sido necessário mandar vir corpos de baile estrangeiros para acompanhar as últimas e excelentes temporadas de ópera de S. Carlos... E quem, por outro lado, poderá negar a salutar influência que o Verde Gaio tem exercido no nosso teatro ligeiro, não apenas sob o ponto de vista coreográfico mas também espetacular?*⁴⁹⁵

Denota-se, nas palavras do secretário do SPN/SNI, uma certa desilusão, acentuando-se esse sentimento nas palavras que escolhe como remate:

*Não, não tenho grandes esperanças. Os clichés vão aparecer todos: “Isto não é dança, é pantomima”, “parece impossível deixar dançar em S. Carlos este grupinho folclórico”, e “assim se gasta o dinheiro do Estado...” “Este não... aquele sim...” E daí talvez não... Talvez eu seja um pessimista, talvez eu tenha a mania da perseguição... Dizem-me isso às vezes... Terão razão?*⁴⁹⁶

Com a saída de António Ferro, a política cultural do SNI relegou o Verde Gaio para uma actividade ornamental da ópera, numa instrumentalização cultural que havia de se encaminhar noutras direcções e preocupações, que já não eram centradas na dança. Ainda assim, flutuariam intenções que balançavam entre a sua raiz folclórica e a aspiração a companhia clássica. Numa carta datada de 1950, Francis Graça escrevia ao antigo director do SNI nos seguintes termos:

*Recebi com alegria a sua carta que muito agradeço, bem como a notícia da sua próxima vinda a Portugal. O grupo regressou de férias e começou os trabalhos de preparação para um espectáculo (...) O grupo está em forma (...) Devo dizer-lhe que o actual secretário nacional ao mesmo tempo que me felicitava pelo sucesso da ópera me confessava que não era muito Pró Verde Gaio. Continuamos com muita gente contra nós e estou até certo ponto alarmado. Peço-lhe que me diga o que pensa do caso*⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Entrevista a António Ferro, *Diário Popular* de 28.11.1947, p. 1 e 5

⁴⁹⁶ Idem.

⁴⁹⁷ Carta enviada de Lisboa a 4.9.1951. Espólio Fundação António Quadros, PT/FAQ/AFC/001/0193/00008

No domínio artístico nacional, a promoção cultural do regime foi sendo consecutivamente empobrecida: António Eça de Queiroz (1891-1968), José Manuel da Costa, Eduardo Brásão, César Moreira Baptista e Pedro Pinto, os directores que se seguiram como responsáveis à frente do SNI até à revolução de 1974, conduziram a política cultural de uma forma mais passiva, fechando-se às influências externas e afastando-a da realidade europeia.

Contas feitas, no início de 1960, uma publicação do SNI contabilizava que “o Verde Gaio tinha realizado 138 actuações, das quais 116 se concentraram na metrópole”⁴⁹⁸. As apresentações haviam sido orientadas maioritariamente para circuitos sociais restritos, e não vocacionados para as massas⁴⁹⁹ e a indefinição dos seus sucessivos directores parece ter enfraquecido a qualidade a que habituara o seu público. Se Guglielmo Morresi tentara transformá-la numa companhia de bailado clássico e o seu sucessor, Ivo Cramér, pretendia torná-la num grupo de dança com um carácter mais moderno, o facto é que o Verde Gaio foi perdendo o vigor de outros tempos, desvirtuando a própria finalidade do grupo. Num artigo assinado por Dinis de Abreu saído no *Actualidades* podia ler-se: “O Verde Gaio, afectado por graves divergências internas e vítima de factos pouco dignificantes encontra-se em risco de desaparecer”⁵⁰⁰. Mais adiante, no mesmo artigo, o autor antevia o desfecho da companhia: “O Grupo de Bailados Verde Gaio está condenado a desaparecer”. Similar opinião foi avançada por C. Penaventosa, em 1965, quando escreveu: “O Verde Gaio caiu (...) porque se foi António Ferro. Morreu por inactividade e porque o deixaram estagnar, reduzindo-o, desvirtuando-lhe a função. Mas a culpa não foi do Verde Gaio (...) mas de quem dele quis fazer uma espécie de ballets oficiais do Estado, com pretensões a altas cavalarias”⁵⁰¹.

Em 1968 César Moreira Baptista, à frente do SNI, decidiria, segundo a direcção artística do grupo, “limitar o Verde Gaio a bailados de folclore o que constituía uma infeliz decisão que só demonstrava um total alheamento e desprezo pelo esforço da companhia, o que provocara a frustração a todos os componentes do Verde Gaio”⁵⁰².

⁴⁹⁸ *Um instrumento de Governo*, SNI, Lisboa, 1958, p. 66

⁴⁹⁹ Goffredo Adinolfi, *Al Confini del fascismo, Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, FrancoAngeli, Milano, 2007

⁵⁰⁰ *Actualidades* de 10.8.1963, pp. 1 e 12

⁵⁰¹ C. de Penaventosa, *Diário da Manhã* de 15.9.1965

⁵⁰² IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802, carta elaborada pela direcção artística do Verde Gaio e enviada para a Junta de Salvação Nacional e ao Ministério da Comunicação Social.

Em 1971, o SNI tentaria dinamizar os espectáculos do Verde Gaio, convidando diferentes artistas a participarem na divulgação dos temas nacionais, como foi o caso de Carlos Paredes (1925-2004), Fernando Ribeiro, Maria Luísa Viegas e Fernanda Guerra. Simultaneamente, a imprensa divulgava “a fase de profunda remodelação”⁵⁰³ do grupo de bailados, assistindo-se ao seu reaparecimento num espectáculo no Tivoli onde “novos bailados, novos figurinos e novos colaboradores ajudarão a enveredá-lo pelo caminho certo para uma melhor divulgação de Portugal, quer no país quer no estrangeiro”⁵⁰⁴ e, segundo a crítica publicada na imprensa nacional, “havia doze anos que este agrupamento andava perdido pelo cultivo do ballet clássico, embora sem abandonar completamente os temas nacionais. Mas o que vimos ontem dá a certeza de que o Verde Gaio reencontrou o seu acertado critério”⁵⁰⁵.

Em 1974, e decorridos três anos sobre a afirmação acima proferida, o revivalismo folclorista, defendido por César Moreira Baptista, desagradava cada vez mais elementos do grupo, que não se conformavam com a ideia de serem “condenados” a dançar nada mais do que folclore. Muitos abandonaram a companhia, a maior parte deles a favor do Grupo Gulbenkian; nesse mesmo ano, apenas cinco elementos não haviam pertencido ao referido Grupo de Bailados Portugueses. Por outro lado, os salários mais elevados, oferecidos pela instituição, e a promessa de actuações no estrangeiro levaram a que muitos dos bailarinos não hesitassem em mudar-se para a Gulbenkian.

Com a instauração do regime democrático em Abril de 1974, a “colagem” do grupo ao regime salazarista ditar-lhe-ia o fim. A efervescência política dos tempos que se viviam em Portugal dinamizou e contagiou as artes do bailado nacional. Numa carta datada de 9 de Novembro de 1974, o director do sector do Bailado do Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos consolidava a ideia da criação de um Centro de Dança, que ficaria sobre a alçada da Direcção Geral da Cultura Popular e Espectáculo⁵⁰⁶; o Sindicato dava conta de um projecto que pretendia ir mais longe, e criar um Instituto Português de Dança que definisse as linhas gerais do bailado nacional.

⁵⁰³ *Diário de Notícias* de 18.5.1971

⁵⁰⁴ *A Época* de 19.5.1971

⁵⁰⁵ *O Século* de 20.5.1971

⁵⁰⁶ Há mesmo uma proposta concreta, um projecto, organigrama, esquema de actividades económicas e previsão orçamental elaborados por José Sasportes ao Ministério da Comunicação Social, datada de 3 de Dezembro de 1974. IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802

Em 1975 o mesmo Sindicato pretendeu criar um “Fundo de Bailado” que assegurasse, não só a formação de pequenos grupos de bailado, como também a formação de coreógrafos nacionais e o alargamento do mercado de trabalho, segundo consta na proposta ao Director Geral da Cultura dos Espectáculos⁵⁰⁷, Pinto Leite, onde a Comissão de Reestruturação do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio⁵⁰⁸ apontava:

*A degradação técnica e artística a que os trabalhadores do Grupo de Bailados foram votados, não só pelo desinteresse do ex-SNI e ex-SEIT, como também pelos processos utilizados pelos directores artísticos, que, usando as instalações, o equipamento e os próprios bailarinos, programavam trabalho para entidades privadas, usufruindo muito provavelmente dos cachets cobrados*⁵⁰⁹.

A carta assinalava ainda a necessidade da contratação de um *maître de ballet* estrangeiro, cuja competência assegurasse o processo de recuperação, solicitando-se a contratação do artista “recomendado pelo Ministério da Cultura Soviético e recrutado entre os profissionais que são formados pela Escola do Ballet Bolshoi de Moscovo que será a melhor solução para esta delicada questão”. O documento finalizava com a ideia de que, “só apoiado pelo prestígio da melhor Escola de Bailado do mundo, e, perfeitamente integrado na Comissão Directiva Provisória, proposta na transformação do Grupo, poderá garantir a recuperação dos trabalhadores ainda válidos, o prestígio cultural do Teatro Nacional de S. Carlos e a validade do investimento que o Ministério da Comunicação Social terá de fazer (...) em condições económicas razoáveis e perfeitamente integrado no orçamento da proposta de transformação”⁵¹⁰.

Segundo a direcção artística do Verde Gaio, as suas limitações seriam combatidas com o abandono do reportório “que tem estrangulado o alargamento a outras concepções que não o folclore, montando um maior número de bailados e um maior número de representações, transferindo o Grupo para o Teatro S. Carlos, primeiro passo para a criação de uma Companhia Nacional de Bailado que nunca existiu e assim seria o

⁵⁰⁷ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802, proposta com a data de 14.2.1975

⁵⁰⁸ Da Comissão de Reestruturação do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio faziam parte Jorge Trincinhas (1939-1991), Isabel Fernandes, João Miranda, conforme carta de 15.11.1974

⁵⁰⁹ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802, carta datada de 29.11.1974

⁵¹⁰ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802, carta da Comissão de Reestruturação do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio ao DGCPE (Director Geral da Cultura Popular e Espectáculos), Pinto Leite.

‘viveiro’ de onde sairiam os futuros bailarinos portugueses, libertando-nos do folclorismo que nos foi imposto em prejuízo de uma verdadeira actividade balética”⁵¹¹.

Em 1975 o Verde Gaio passava a ser dirigido por uma comissão artística, conforme carta da Secretaria de Estado da Informação e Turismo datada de 9 de Junho⁵¹². Em 1976, essa mesma Comissão Artística do Verde Gaio fez uma proposta das decisões a tomar a curto prazo, no sentido da salvação da companhia, nomeadamente na “criação de uma comissão artística e no cargo de assistente à comissão artística, uma categoria única para os bailarinos, aprovação de um regulamento interno, a participação de todos os membros do grupo na preparação global dos programas e/ou espectáculos”⁵¹³.

Um decreto-lei elaborado pelo Governo Provisório dava conta da extinção do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, bem como da sua integração no Teatro S. Carlos, passando a denominar-se Grupo de Bailado do Teatro Nacional de S. Carlos (artigo 2º), com a informação de que a sua estrutura e funcionamento seriam definidos em regulamento (artigo 4º)⁵¹⁴.

Com a aproximação dos anos 80, as informações foram escasseando, decerto porque a companhia deixou de ser convidada a actuar. Pontualmente, diversos organismos nacionais desistiram de convidar o Verde Gaio, referindo o elevado cachet, quando, na verdade, a sua identificação com a ditadura onde nascera ditava-lhe o canto do cisne. Ainda que o grupo só fosse oficialmente dissolvido em 31 de Dezembro de 1983⁵¹⁵, tinha vindo a reduzir de tal forma a sua actividade, que esta se poderia considerar praticamente inexistente desde 1977. O projecto definhou-se, e o público, a crítica e até os próprios bailarinos distanciaram-se do seu desígnio. O declínio ficar-se-ia a dever às variações consecutivas da linha estética e coreográfica e à conotação que sempre tivera com o Estado Novo; daí que, após a revolução de Abril de 1974, os convites para actuação tivessem rareado e a sua extinção colocado um ponto final numa agonia há muito anunciada.

⁵¹¹ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802, carta elaborada pelo Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos.

⁵¹² IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802

⁵¹³ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802, com proposta elaborada pela direcção artística do Verde Gaio para o Director Geral da Cultura dos Espectáculos e com data de 14.2.1975

⁵¹⁴ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixa 802

⁵¹⁵ Conforme despacho N.º 147/83, de 7 de Dezembro de 1983 assinado pelo Ministro da Cultura, António Coimbra Martins (1927)

E foi assim que, entre os equívocos e paradoxos, o Verde Gaio compôs uma sedutora arma ideológica, transformando a dança num instrumento de acção doutrinária, assimilando as suas formas populares. Em quarenta anos de um percurso desigual, o projecto mostraria a insustentável leveza da dança, perante o sustentado peso do poder. Ainda assim, a companhia definiu-se a partir de uma imagem construída como se fosse uma arquitectura, e o seu interior como um discurso, numa visão quase cinematográfica da nação, que, exibida em porções frugais, redimensionava o próprio ideal do regime.

O Portugal de Salazar havia premiado, acima de tudo, a modéstia; por essa razão é possível sustentar que o projecto do Verde Gaio terá fracassado muito por culpa do paradoxo de ser “simultaneamente moderno e tradicionalista”⁵¹⁶, ideia que se revelou uma união difícil de concretizar. A sua forte componente nacionalista traduziu-se por um suporte contra as eventuais influências estrangeiras, ou seja, modernas; de igual modo impossibilitou “uma riqueza coreográfica equivalente à sua riqueza decorativa e musical”⁵¹⁷. Era inevitável que assim acontecesse e, tendo fracassado, deixou um enorme vazio que na década de 1990 ainda não tinha sido preenchido; foi nessa altura que se tentou recuperá-lo, como adiante se verá.

Para que fosse possível utilizar politicamente a dança nacional, era necessário que esta estivesse já implantada, com um prestígio que justificasse a sua apropriação como meio de seduzir as massas. Foi o caso da herança no bailado imperial, na Rússia, e do movimento expressionista na Alemanha. Em Portugal, a ausência de uma tradição de dança teatral levou a que os bailarinos, recrutados inicialmente para o Verde Gaio, tivessem vindo do teatro de revista ou de entre os escassos alunos do conservatório, o que não podia vincular um igual destino. Isto significou um amadorismo que dificilmente poderia singrar como bandeira do regime. A solução passaria pela criação de uma escola, de alicerces técnicos sólidos que permitissem sedimentar, com rigor, uma dança nacional, e que António Ferro muito bem antevira em 1943, pouco depois da criação do “seu” Verde Gaio.

Se a primeira companhia de bailados portugueses se revelou como uma iniciativa em conformidade com os propósitos de outros Estados totalitários europeus, que

⁵¹⁶Citado por Nuno Rosmaninho “António Ferro e a Propaganda Nacional Anti-Moderna”, Luís Torgal (Coord.), *Estados autoritários e totalitários e suas representações*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008 p. 290, sob o texto de Umberto Silva, *Arte y Ideología dela Fascismo*, Valência, 1975

⁵¹⁷ *Cambat* de 15.6.1949

chamaram a si a tutela das artes, e em particular da dança, para forçarem os artistas a promoverem as suas ideologias, em Portugal, os “Ballets Russes à portuguesa” ficaram aquém deste destino. Eles apenas deram cor ao desbotado cenário nacional, não conseguindo formar uma tipologia lusitana, ainda que tivessem tido o papel de embaixada cultural no estrangeiro, nos limites que se sabe. Cercando-se de um conjunto de artistas nacionais, a companhia construiu um projecto de futuro, que as vicissitudes da política cultural nacional, no entanto, extinguiriam quatro décadas depois.

Sabe-se que os nacionalismos são, por definição, conservadores e hostis às novas correntes artísticas; daí que o recurso ao folclore se afigurasse, ao governo de Salazar, como uma arma de combate ao próprio modernismo. Além de todas as reticências da crítica e das carências técnicas apontadas, a companhia teve, no lirismo e no pitoresco regional, a arma que fez esquecer as insuficiências listadas: era a arte popular e o folclore usados como matéria-prima, trabalhada dentro do bom gosto que o SPN/SNI havia promovido, e com que António Ferro “ficcioneu a própria realidade oferecendo-a como criação”⁵¹⁸.

Conhece-se o empenho do secretário do SPN/SNI na concretização do projecto; percebe-se também que, com a saída de Ferro, a vontade política tornar-se-ia insuficiente para manter uma actividade independente da ópera; o que não podemos deixar de reconhecer é que a consciência do seu poder de representação se foi perdendo, tornando-se num eco distante, num sopro diáfano que apenas afluía o fôlego de intenções e propósitos de outrora.

Se, e durante uma década o grupo de bailados portugueses constituiu uma representação simbólica de um Portugal idealizado, o fracasso do projecto deveu-se ao enfraquecimento da política cultural nacionalista, depois do fim da Segunda Guerra, pelo que as sucessivas tentativas de ressuscitar o Verde Gaio estiveram desde sempre condenadas. A sua revitalização ao longo das décadas foi mal sucedida, culminando nos anos 80 com a sua extinção oficial numa época em que já ninguém suspeitava que ainda existisse. O Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio não teve um grande eco, porque não teve contexto, sobrando como um longínquo depoimento de uma era que já se esgotara. Eventualmente, e como Maria Luísa Roubaud refere no seu estudo *Corpo e*

⁵¹⁸ Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes “restauração” e “celebração”*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 1991, p. 559

Imaginário. Representações do Corpo na Dança Independente em Portugal, o que a Companhia de Bailados Portugueses teve de inovador “foi o seu próprio gesto de criação”⁵¹⁹, ou seja, o Verde Gaio foi moderno na sua vertente formal (plástica e cénica) mas conservador no conteúdo estético-artístico, o que o coíbiu de seguir um caminho próprio, autónomo da influência da esfera política sobre a qual nascera. O axioma mais revelador desta dúbia invenção cinematográfica de Ferro, desta “*art engagé*”, terá sido, porventura, o facto de o director do Secretariado nunca ter instituído um prémio para a dança. A justificação só pode residir na circunstância de haver apenas um único grupo de bailados, que, ainda assim, era revelador de carências de conteúdo e forma, características incontornáveis para tal atribuição.

Pela acção do SPN/SNI e do seu maestro, António Ferro, o Verde Gaio tornou-se num figurino ilustrativo da ditadura nacional. As implicações estéticas pareceram ser as únicas que o justificaram, e, talvez por isso mesmo, a técnica tenha sido desvalorizada. Esta circunstância fez com que a imagem vinculada pela companhia de bailados portugueses ficasse aquém das suas congéneres europeias, e foi certamente por esse motivo que se tornou na própria metáfora do Estado de Salazar: pequeno, modesto e orgulhosamente só, ou, como António Ferro vaticinara, o “Verde Gaio era, acima de tudo, imagem de um povo essencialmente lírico, onde não era o corpo da terra lusitana que dançava, mas o seu espírito”⁵²⁰. Dera-se, portanto, um aproveitamento dos artistas na reeducação da mentalidade do Estado Novo, e talvez tenha aí residido a sua maior ambição, verdadeiro fundamento do Grupo de Bailados Portugueses.

Acresce o facto de o Teatro Nacional de S. Carlos ter obtido, a partir de 1946, o estatuto de dependência da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes do Ministério da Educação Nacional, iniciando-se uma época de temporadas regulares de ópera e bailado, de que muitas vezes fez parte o Verde Gaio.

Importa referir que, paralelamente à acção do Verde Gaio, o palco do S. Carlos receberia diversos bailados internacionais, destacando-se os Ballets des Champs Elysées com *Le Spectre de la rose* (1947), Grand Ballet de Monte Carlo, com *Les Sylphides* e *Danses du Prince Igor* (1948), Original Ballet Russe com *Le Mariage d'Aurore*, *Le*

⁵¹⁹ Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud, *Corpo e Imaginário. Representações do Corpo na Dança Independente em Portugal*, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001, p. 90

⁵²⁰ António Ferro, *Bailados Portugueses Verde Gaio (1940-1950)*, SNI, Lisboa, 1950, p. 9

Carnaval, Le Coq d'or, L'Oiseau de feu e Schéhérazade (1948), The Sadler's Wells Ballet com *Les Sylphides* (1952), Grand Ballet du Marquis de Cuevas, com *Petrouchka* (1953), New York City Ballet, com *L'après-midi d'un faune* e *L'Oiseau de feu* (1955) e o American Ballet Theatre com *Les Sylphides* (1957). Estas temporadas contribuíram, sem dúvida, para uma melhor percepção do bailado internacional em Portugal, dirigido em primeira linha, a uma elite, ainda que houvesse regularmente repetições dos espectáculos no Coliseu dos Recreios.

Também o Tivoli acolheu apresentações de bailado de artistas de renome internacional, como é o caso de Alicia Markova (1910-2004) em 1954, Yvette Chauviré (1917) em 1956 e Maurice Béjart (1927-2007) em 1959. Na década de 1960, destacar-se-ia o Robert Joffrey Ballet, em 1962, Maurice Béjart à frente do Ballet du XXème Siècle, em 1965, e do Royal Ballet encabeçado pela dupla Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev (1938-1993), em 1968 e que dançariam no S. Carlos e no Coliseu. Aliás esta vinda de Fonteyn e Nureyev coincidiria com a segunda vinda de Maurice Béjart ao Tivoli e ao Coliseu, sendo interessante referir a apresentação do francês pela controvérsia que causou.

O espectáculo da companhia de Béjart que teve lugar no Coliseu apresentou *Romeu e Julieta*, um bailado com referências explícitas à guerra, à opressão e às revoltas estudantis que um mês antes (Maio de 68) haviam agitado as ruas parisienses e que, apesar da censura, ecoavam nos meios intelectuais e artísticos portugueses. Acresce que se soube, nessa mesma noite, do falecimento de Robert Kennedy, um democrata e activista dos direitos humanos que Béjart muito prezava. No final do espectáculo o bailarino subiu a palco e disse: “Robert Kennedy foi assassinado... foi vítima da violência e do fascismo (...) Como todos os que estão aqui esta noite, somos contra as ditaduras... peço um minuto de silêncio”⁵²¹. Segundo algumas testemunhas⁵²² foi prontamente afastado e foi, na sequência desse acontecimento, que alguns bailarinos do Ballet du XXème Siècle procuraram Margot Fonteyn no S. Carlos, no sentido da bailarina interceder por Béjart, ao qual o par de Nureyev terá respondido que era artista e não política, pelo que não se envolveria⁵²³. O facto é que Béjart foi expulso do país, conforme consta num processo da

⁵²¹ Citado por Carlos Pontes Leça no *Diário de Lisboa* de 5.6.1974

⁵²² Citadas por Vera Amorim, “A dança e a Censura em Portugal”, *Patrick Hurde – História de vida: um contributo para a história da dança em Portugal, na segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI*, FL, Lisboa, 2012, p. 47

⁵²³ Idem.

PIDE⁵²⁴, para além de ter obrigado o próprio Salazar⁵²⁵ a intervir directamente. De facto, o Presidente do Conselho emitiu uma directiva onde “se considera a necessidade de os nossos serviços utilizarem o Ministério dos Negócios Estrangeiros, para consulta prévia e para a obtenção de informações, sempre que tenhamos que actuar no estrangeiro ou hajam estrangeiros de ser convidados a actuar por qualquer forma em Portugal”⁵²⁶, chegando posteriormente a emitir uma nota de interdição de entrada a Béjart. Esta intervenção directa de Salazar denota bem a importância atribuída ao caso não só pela agitação interna que causou como pela imagem negativa que passara para o estrangeiro. Daí que se tenha feito publicar no *Diário da Manhã* uma notícia que justificava a acção do governo, dando conta do aproveitamento político, desonestidade e abuso de confiança de Béjart face às expectativas contratuais que dele se esperavam, concluindo-se o artigo da seguinte forma: “A história termina com o bailarino armado em agitador anarquista a ser democraticamente conduzido à fronteira do Caia”⁵²⁷. Todo o episódio mostra que se reconhecia conteúdo político à intervenção de Béjart, mas foram as repercussões do episódio na imprensa internacional que fizeram intervir o próprio Salazar no sentido de emitir recomendações que evitassem constrangimentos políticos futuros.

Não se deve esquecer o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian que trouxe companhias modernas de renome internacional, começando pelo próprio Maurice Béjart no episódio atrás enunciado⁵²⁸, e continuando com Merce Cunningham (1919-2009), em 1966, Alvin Ailey (1931-1989) e Martha Graham Dance Company, ambos em 1967 e até Alwin Nikolais Dance Theatre, em 1971, já no Grande Auditório da Fundação. A elencagem da programação destas salas de espectáculo – ao mostrar o que de mais moderno se fazia lá fora – mostrava a disparidade da arte terpsicoreana nacional (leia-se Verde Gaio) face às suas congéneres estrangeiras mas é necessário relembrar que, a esta altura, já havia o Ballet Gulbenkian de que adiante se falará.

Esboçada a arquitectura salazarista para a arte popular, a cultura do corpo e a dança nacional, interessa indagar sobre a evolução da dança na geopolítica do pós-guerra,

⁵²⁴ Polícia Internacional de Defesa do Estado. Ver IANT/TT/Fundo PIDE/DGS (CI (2) proc. 10259).

⁵²⁵ Arquivo Salazar, PC-76 A, Caixa 649, pt. 31

⁵²⁶ Documento da Presidência do Conselho para o Ministério dos Negócios Estrangeiros sobre a “Intervenção do Governo na recusa da permanência de Maurice Béjart em Portugal”.

⁵²⁷ *Diário da Manhã*, de Junho de 1968

⁵²⁸ É necessário referir que a Gulbenkian só inauguraria o seu edifício-sede em 1969, pelo que os espectáculos de Béjart e de diversos outros artistas trazidos a Lisboa a convite da Fundação durante os anos 60, foram apresentados nas salas disponíveis da capital.

e na reconfiguração do globo que, sob os auspícios de duas superpotências mundiais, definiria a política da Guerra Fria.

6. Tensões e intenções; o poder da dança na segunda metade do século

6.1. O final da Segunda Guerra e a reconfiguração das artes

*A dança não dá nada em troca,
a não a ser a efémera sensação de estar vivo.*

Merce Cunningham

No ano seguinte ao final do conflito, em 1946, a *doutrina Zhdanov* propunha um mundo dividido em dois campos – o imperialista (E.U.A.) e o democrático (soviético). Nele se acentuava o carácter de alinhamento dos artistas com o partido, reafirmando-se que toda a arte devia estar ao serviço da ideologia. Fruto de uma política conservadora e repressora, usada por Estaline, a *doutrina Zhdanov* representou uma continuidade na limitação da liberdade de expressão dos artistas soviéticos, com reflexos na grande maioria dos países de Leste. Em 1947, a *doutrina Zhdanov* teria resposta a Ocidente, com a *doutrina Truman* e a sua aposta na contenção do comunismo pós 1945, na sequência do domínio soviético na Europa de Leste. Para a concretização de tal política, o governo norte-americano financiou a recuperação económica dos países europeus aliados, com o objectivo de ajudar a reequipar os seus governos dentro da vertente pró-ocidental capitalista, através do denominado *Plano Marshall*. Estava iniciada a Guerra Fria⁵²⁹, divisão do mundo em dois blocos antagónicos – capitalista e socialista – e que levaria a uma política de rearmamento e supremacia cultural, de contornos nunca antes delineados.

A questão que se impunha era a de saber se a arte deveria ou não envolver-se política e socialmente mas as imagens do final da Segunda Guerra Mundial, perpetuadas nas televisões de todo o mundo que mostraram exaustivamente as libertações nos campos de concentração nazis, e as consequências das duas bombas atómicas no Japão, continuavam a provocar reacções de incredulidade, consternação e horror; é porventura aí que se encontra a explicação da tendência para o expressionismo abstracto verificado

⁵²⁹ Assim chamada, por não ter havido confronto directo entre os países envolvidos. Os países que se mantiveram fora da polarização E.U.A./U.R.S.S. foram denominados Países Não-alinhados.

no período pós-guerra. Ao rejeitar-se a figuração em proveito de uma arte abstracta, estava-se a recusar a representação mimética do real, em benefício de uma representação mais subjectiva e não figurativa, que expressava o temor vivido nesses tempos. É que as calamidades sociais geradas pelo conflito mundial haviam afectado profundamente os jovens artistas, muitos deles exilados europeus nos E.U.A., o que em muito contribuiu para renovar o cenário artístico norte-americano. De entre os nomes mais marcantes, destacam-se os de Max Ernst (1891-1976), Hans Hofmann (1880-1966), Fernand Léger e Piet Mondrian, que se fixariam maioritariamente em Nova Iorque, ajudando a influenciar toda uma geração de novos criadores. Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell (1915-1991), Barret Newman (1905-1970) foram alguns dos pioneiros do expressionismo abstracto americano, movimento que marcaria a tendência artística dos anos seguintes, indo ao encontro da necessidade de mostrar uma arte não figurativa, invalidando produções que remetessem para o horror que as televisões não se cansavam de mostrar, no enaltecimento de uma pintura que valia por si e não pelo que representava.

A dança acompanhou a direcção das artes plásticas, retomando o campo de experimentação, o que permitiu aos artistas subtraírem-se a toda a instrumentalização, em benefício de uma afirmação identitária distante do discurso político. Nessa linha, coreógrafos como George Balanchine, Merce Cunningham e Alwin Nikolais (1910-1993)⁵³⁰ debruçar-se-iam sobre uma estética abstracta que se desviava e desvinculava de qualquer relação política. Isso significou que os bailarinos e coreógrafos se encontravam em sintonia com os artistas plásticos na recusa “figurativa” da sua expressão artística; daí que o domínio artístico do fim da Guerra tenha coincidido com uma procura do caminho abstracto, como forma por excelência de expressar o caos provocado pelo conflito. Artistas como Jackson Pollock e Yves Klein (1929-1962) influenciariam alguns dos mais destacados coreógrafos saídos do período pós-guerra americano, inaugurando a Idade de Ouro do capitalismo americano, traduzindo-se por um incremento do consumo, não só material mas também cultural. A frequência dos museus e o número de espectáculos aumentaram consideravelmente, tendo numerosos coreógrafos sido chamados a participar nas ofertas culturais. Jerome Robbins, Agnes de Mille (1905-1993), Antony Tudor (1908-1987), Katherine Dunham, Helen Tamiris, Hanya Holm, entre outros, recriaram e

⁵³⁰ Nikolais estudou com Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Louis Horst (1884-1964) embora a sua formação fosse feita, principalmente, com Hanya Holm, de quem se tornou assistente.

adaptaram comédias musicais que se tornaram produtos de uma cultura dirigida às massas, interessada em esquecer as privações da Guerra e retomando uma vida sem elas. Por seu lado, o cinema difundia o entretenimento e o género musical, lançando nomes como Fred Astaire (1899-1987) e Gene Kelly (1912-1996).

Outros artistas procuraram novas vias de inspiração, como foi o caso de Martha Graham, que projectaria, em 1946, obras como *Dark Meadow* e *Cave of the heart*, peças que se mostraram uma das novas tendências da dança moderna do pós-guerra e que se inseriam no mundo dos mitos. Merce Cunningham juntou-se ao compositor John Cage, às pinturas de Robert Rauschenberg (1925-2008) e a Jasper Johns (1930), propondo uma nova abordagem artística que se viria a afirmar nos anos 50: uma dança sem motivações de ordem narrativa ou psicológica, agindo por si própria e utilizando procedimentos aleatórios de composição coreográfica, ou seja, Cunningham apresentava obras onde a dança se tornava, aparentemente, num movimento sem finalidade específica, explorando elementos fornecidos ao acaso. Por seu turno, a música representava apenas um acompanhamento sonoro, não tendo sido elaborada ou seleccionada em função de uma harmonia com o movimento dos bailarinos⁵³¹.

Quanto ao panorama coreográfico da Europa do pós-guerra, o bailado ressurgiria com uma força revigorada e será, porventura, nesse campo de acção que se entende que, em 1947, Sophie Maslow tenha levado ao Festival da Juventude de Praga (e à Cortina de Ferro) a dança moderna americana, e que tenha vencido a apresentação de bailado clássico, trazido pela mão da U.R.S.S.

A Alemanha merece uma referência própria, uma vez que a reconstrução do pós-guerra a haveria de dividir em duas, tal como o mundo saído da Guerra Fria. Foi o recente estudo de Jens Richard Giersdorf⁵³² que permitiu aprofundar a especificidade da dança alemã desse período, reflectindo sobre a diferenciação entre o caminho da dança seguido pela República Democrática (R.D.A.) e pela República Federal (R.F.A.). Em 1961, com a separação das duas Alemanhas, o governo da Alemanha de Leste esforçou-se por criar uma cultura nacional que alinhasse com a da U.R.S.S. A dança expressionista conotada

⁵³¹ Merce Cunningham viria a colaborar com outros nomes ligados às artes plásticas como Roy Lichtenstein (1923-1997), Andy Warhol (1928-1987) ou Bruce Nauman (1941) e à composição musical como David Tudor (1926-1996) ou Christian Wolff (1934). A sua companhia formaria bailarinos como Paul Taylor (1930), Trisha Brown (1936), Lucinda Childs (1940), Karole Armitage (1954) e Jonah Bokaer (1981).

⁵³² Jens Richard Giersdorf, *The Body of People: East German Dance since 1945*, The University of Wisconsin Press, U.S.A., 2013

com o III Reich e que se diluíra num vestígio marginal, até ao final da Guerra, foi radicada na R.D.A., lugar onde muitos dos coreógrafos – como Wigman, Palucca e Weidt – se fixaram. Tal circunstância deveu-se ao facto de a sua arte se ter convertido numa dança socialmente comprometida, dança essa que encontrara largo espaço dentro da R.D.A. Nesse sentido, a arte coreográfica atingiu numerosos aspectos da vida socio-cultural, tendo sido a partir de centros cosmopolitas, como Berlim, Dresden e Leipzig, que se promoveu a dança da Alemanha oriental. A estrutura assentou em três linhas de acção que seguiam o modelo soviético, mas que iam para além dele: apoiou-se a criação/reposição dos grandes bailados clássicos, promoveram-se as danças regionais criando-se, no entanto, uma certa abertura que permitiu mostrar obras de propaganda às quais se acrescentavam elementos modernos: foi este último ponto que a diferenciou do universo soviético⁵³³. Numerosas companhias e grupos instituíram-se a partir dos grandes centros, para depois se deslocarem às comunidades locais onde promoveram uma dança que agregava o proletariado a um projecto socio-artístico. Os diversos agrupamentos folclóricos e regionais participaram em conferências nacionais⁵³⁴, que postulavam a produção formal, estabelecendo o vocabulário coreográfico a abraçar, acentuando a inter-relação dos artistas com os meios de produção, e levando-os a participar activamente no trabalho fabril e nas quintas colectivas, por forma a poderem criar obras que reflectissem a sua vivência proletária da sociedade socialista. Numerosos bailados do realismo socialista foram “recoreografados” e apresentados nos palcos alemães, como é o caso de *Flor de Pedra*⁵³⁵ e *As Chamas de Paris*. Era o “corpo do povo”, como lhe chama Jens Richard Giersdorf no seu estudo, traduzindo a matriz ideológica do seu modelo: a sociedade soviética. Entretanto criaram-se festivais anuais⁵³⁶ e promoveram-se digressões

⁵³³ É o caso da obra *Pássaros Negros* de 1975, da autoria de Tom Schilling (1928) da Komische Oper Berlin. Schilling utilizou um vocabulário coreográfico assente num realismo social, mas que incorporava uma linguagem de teor abstracto, o que constituiu um sucesso tal que permaneceu em repertório mais de uma década.

⁵³⁴ Por exemplo a Theoretische Tanzkonferenz, em 1953, as conferências de Bitterfeld de 1959 e de 1964, esta última três anos depois da construção do Muro.

⁵³⁵ *Flor de Pedra* teve coreografia de Yuri Grigorovich (1927), apresentando-se como um bailado alegórico acerca dos problemas da criação artística e que recorre a uma linguagem que se afasta do ballet-drama, enfatizando a dança sobre a mímica. Última obra de Prokofiev, foi levada a cena após a sua morte em 1953, e nela participaram Galina Ulanova, Maya Plisetskaya (1925) e Yuri Grigoriev, nos principais papéis.

⁵³⁶ Em 1964 o Fest des Liedes und des Tanzes der DDR, que em 1967 foi rebaptizado de Tanz-und Musikfest der DDR, tornando-se em 1970 Tanzfest der DDR, evento que se manteve até à reunificação alemã.

dos grupos⁵³⁷ com grande sucesso, o que contribuiu para a exportação de uma imagem distinta da Alemanha de Leste.

Quanto à R.F.A., a dança estruturou-se a partir de uma realidade nacional que fez surgir a *Tanztheater* (dança-teatro), dando a conhecer as criações de Pina Bausch (1940-2009), Johann Kresnik (1939), Gerhard Bohner (1936-1992), Reinhild Hoffmann (1943) e Susane Linke (1944). Um universo distinto desenvolveu-se com John Cranko (1927-1973) do Stuttgarter Ballet, John Neumeier (1939) do Hamburger Ballet e William Forsythe (1949) do Frankfurter Ballet, artistas que colocariam a dança moderna alemã no circuito mundial.

Com a queda do Muro e a consequente reaproximação das duas Alemanhas a dança integrou-se na esfera da genealogia transnacional, fazendo desaparecer as especificidades que as haviam caracterizado durante as décadas da Guerra Fria.

⁵³⁷ Como o caso do Erich-weinert-Ensemble, que efectuou, não só digressões aos países da Cortina de Ferro, como ao Egipto, Argélia, Síria e Iraque.

6.2. O pas-de-deux da política cultural externa da Guerra Fria

As intenções saídas da Segunda Guerra Mundial, e as consequentes tensões do alinhamento da Guerra Fria, explicam a competição cultural encetada pelas duas super-potências mundiais que, esforçando-se cada uma por demonstrar a sua primazia, “mobilizaram os seus melhores símbolos para veicularem a imagem desejada, numa luta pela supremacia cultural”⁵³⁸. Este período de intensa rivalidade entre os E.U.A. (e os seus aliados europeus) e a U.R.S.S. (e os seus países satélite), constituiu um virtuoso *pas-de-deux*, no qual as duas super-potências se confrontaram artisticamente, na tentativa de superar o adversário; foi este combate, lento e moroso, que viu na dança um veículo de excelência capaz de promover uma política diplomática de supremacia cultural, que “cada lado” mostrou ao “outro”. Esta competição duraria mais de quarenta anos (da década de 1950 e até perto de 1990), e não só ajudaria a delinear as especificidades de cada uma, como acentuaria as suas virtudes e fraquezas.

Divididos pela Cortina de Ferro europeia, americanos e soviéticos apenas se haviam cruzado em raros apontamentos que obrigavam a longas negociações diplomáticas e é dentro dessa linha que se deve entender o invulgar *Acordo Lacy-Zarubin*. Assinado em Janeiro de 1958, entre o governo dos E.U.A. e da U.R.S.S., pelo embaixador americano William Lacy e pelo representante soviético Georgi Zarubin, esta aliança permitiu o primeiro intercâmbio cultural da Guerra Fria. Ao seu abrigo, numerosos bailarinos e companhias de dança/bailado de ambos os países cruzariam fronteiras, possibilitando que os grupos americanos mostrassem a dança moderna na U.R.S.S., e que as companhias russas exibissem o virtuosismo do seu bailado clássico na América. Este acordo resultou de um clima de desanuviamento no início da década de 1950, motivado pela morte de Estaline em 1953, quando se verificou um abrandamento das imposições oficiais soviéticas no que concerne à digressão dos seus artistas para lá da Cortina de Ferro. Amenizando as relações entre o Leste e Oeste, o acordo abriu as portas para a efectivação de uma diplomacia cultural, que promoveu a circulação de artistas entre os

⁵³⁸ David Caute, *The dance defects, the struggle for cultural supremacy during the cold war*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 1

dois lados do mundo e foi através dele que U.R.S.S. e E.U.A. puderam mostrar as suas artes – e as suas danças – em toda a sua especificidade e rigor.

Nos primeiros anos da Guerra Fria, assistira-se a algumas exhibições do bailado soviético na Europa, confinadas no entanto aos países satélite, estimulando a deslocação de muitos estudantes de dança dos países de Leste rumo à U.R.S.S., para aí desenvolverem a sua técnica, segundo os parâmetros do virtuosismo do bailado académico soviético. No regresso às suas pátrias, estes artistas fomentaram e reproduziram a sua aprendizagem, incrementando o prestígio da escola russa para lá do solo soviético.

Seria com Nikita Khrouchtchev (1894-1971) – sucessor de Estaline – que o bailado soviético viria a constituir-se numa verdadeira montra do regime, para consumo interno e como embaixada artística no estrangeiro. Dentro das suas fronteiras, a U.R.S.S. do pós-guerra assistiu a uma inflexão, não só no sentido da reabilitação de alguns artistas malditos e também de uma tímida abertura cultural, e ainda à destalinização preconizada pelo XX Congresso de 1956, o que teve um efeito imediato na vida cultural soviética.

Debaixo da unidade nacional na óptica do poder, a arte folclórica soviética mostrar-se-ia uma excelente ferramenta para educar as massas, uma vez que falava a sua própria linguagem: simples, colorida e repleta de sabedoria popular. Nos festivais internos nacionais deu-se um crescente protagonismo às danças de cada república, enaltecendo os contributos regionais para a grandeza da nação e consagrando as suas diferenças, sob a perspectiva da riqueza e diversidade folclóricas.

Bailados como *Pan Kaniowski*, *Khustka Dovbusha*, *Tavria*, da Ucrânia, *Ivan Kupala*, *Sonho* da Bielorrússia, *Laima*, da Lituânia, *Kalevipoeg* e *Tiina*, da Estónia, *A Irmã*, *Amanhecer*, da Moldávia, *Shakhida*, *Farkhad i Shirin*, do Uzbequistão, *Duas Rosas*, *Dilbar*, *Leili e Mejnun*, do Tajiquistão, *Maltakva*, *Coração nas Montanhas*, *Pela Paz*, da Geórgia, *Sona*, *Felicidade*, da Arménia, são apenas algumas das produções levadas a cabo dentro das suas repúblicas socialistas e nos países da Cortina de Ferro. O governo, ao promover fortemente as danças tradicionais, permitiu tornar coesa a diversidade das suas províncias, traçadas sobre uma mesma assinatura: a do nacionalismo soviético e foi precisamente essa congruência artística que lhe permitiu atingir o êxito, nas décadas subsequentes.

As apresentações de bailado, de inspiração clássica e/ou folclórica, assentaram num pressuposto compromisso entre artistas e poder político, uma vez que os primeiros aspiravam a continuar a exercer activamente a sua arte. As tendências tuteladas pelo regime soviético definiram-se a partir da raiz do bailado académico russo, agora sob inspiração de índole socialista, a que se veio juntar a aposta no folclore. Ele fomentou ainda o desenvolvimento da dança de carácter como estandarte virtuoso da diversidade regional, à qual se adicionou a introdução de uma certa componente ginasta e acrobática, que contribuía para o reforço da imagem “saudável” e “diversificada” das novas repúblicas. Foram estes elementos aglutinantes que permitiram revigorar o discurso coreográfico nacional, apresentado na óptica da propaganda soviética. É dentro destas directivas que se pode entender o alcance do prestígio internacional da dança da U.R.S.S., no período compreendido entre 1954 e 1963, e antes do longo crepúsculo brejnieviano.

A “abertura” começou em 1953, quando Khrouchtchev autorizou a deslocação de uma representação de artistas soviéticos a Inglaterra, num grupo que incluía os artistas Georgi Farmanians do Ballet Bolshoi, Alla Shelest (1919-1998) e Konstantin Shatilov do Ballet Kirov.

No ano de 1956, o Grupo de Danças Folclóricas de Igor Moiseyev apresentava-se pela primeira vez no Ocidente (França), trazendo uma reacção de surpresa à plateia europeia, principalmente pela qualidade do trabalho exibido. A trupe havia sido criada vinte anos antes, em 1936, por Moiseyev, um conceituado bailarino do Bolshoi que tinha visto as vastas possibilidades de formar uma companhia folclórica permanente, assente num repertório composto pelas danças mais populares da U.R.S.S. O partido apoiou a ideia e foram dados ao coreógrafo os meios necessários para a formação do seu grupo, vindo este a constituir uma das mais bem-sucedidas embaixadas culturais no Ocidente. Moiseyev coreografou mais de duzentas obras, tendo por base uma pesquisa folclórica à qual juntou a técnica clássica, tendo a sua companhia viajado por mais de trinta e sete países. Acompanhado de uma orquestra de cinquenta músicos e um corpo de bailado de cem elementos, Moiseyev mostrou o melhor do folclore russo, tendo por isso sido nomeado Artista Nacional da União Soviética (1953), Herói do Trabalho Socialista (1976), e ganhado o Prémio Lenine (1967), o Prémio do Estado Soviético (em quatro ocasiões: 1942, 1947, 1952 e 1985), o Prémio da Federação Russa (1996), a Medalha Mozart da UNESCO e inúmeros outros prémios e condecorações na União Soviética e no Ocidente. O seu sucesso deveu-se ao facto de o seu grupo reunir adaptações exuberantes

de material folclórico das repúblicas socialistas, coreografadas sob a técnica exímia dos Teatros Imperiais, que assentou numa pesquisa etnográfica profunda, tendo o seu reconhecimento sido inquestionável e, por isso, reproduzido por grupos de danças das diversas repúblicas soviéticas.

Aquando da sua primeira exibição na Europa ocidental, em 1956, e uma vez que os contornos sobre os quais cada lado (capitalista e comunista) se tinha consolidado eram largamente ignorados pela outra parte, a apresentação do grupo de Moiseyev “influenciou de tal modo as audiências do Velho Mundo que a dança folclórica se tornou numa actividade fortemente encorajada na Europa ocidental”⁵³⁹.

Ainda em 1956, com quase duzentos anos de existência, o Ballet Bolshoi efectuou a sua saída inaugural ao Ocidente europeu, tendo como destino Londres. Foi a primeira vez que a capital inglesa aclamou a arte dos bailarinos moscovitas, depois dos extintos Ballets Russes. A bailarina Galina Ulanova, então com quarenta e seis anos, subiu a palco para interpretar a tragédia de Julieta e, pela sua “brilhante actuação”⁵⁴⁰, a companhia seria recordada nas décadas seguintes. Para a audiência londrina, o Bolshoi encarnava a cultura clássica russa e esse factor teve um tremendo impacto no Ocidente; na verdade, o virtuosismo da companhia constituiu uma surpresa, quer pela técnica, quer pela qualidade dos cenários, figurinos, música e coreografia. Mas o que verdadeiramente estava em causa era a apresentação no Royal Opera House, que mostrara o primeiro vislumbre do “inimigo vermelho”, e, por isso, as expectativas do público e da crítica eram grandes. Mas a digressão havia sido preparada ao pormenor pelo governo soviético e nada falhou. O Bolshoi prolongou a sua estada devido à marcação de novos espectáculos no Davis Theater em Coydon, tendo sido visto “por 3500 pessoas, enquanto centenas de outras ficaram à porta, sem bilhete”⁵⁴¹. O escrutínio de todos os aspectos da apresentação foi extrapolado para observações gerais da vida soviética, tornando-se uma questão de Estado que atingiu uma dimensão política de grande repercussão.

Respondendo à vinda do Ballet Bolshoi, o Royal Ballet fora convidado para se deslocar à U.R.S.S. no ano seguinte, mas a sua apresentação foi abruptamente cancelada devido à invasão soviética da Hungria e à crise do Suez.

⁵³⁹ Nancy Reynolds; Malcolm McCormick, *Obra Cit.*, p. 254

⁵⁴⁰ *Daily Express* de 10.10.1956 citado por Jennifer Homans, *Obra Cit.*, p. 372

⁵⁴¹ Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, p. 154

Em 1958, e após a assinatura do já referido *Acordo Lacy-Zarubin*, os bailarinos do Bolshoi e o Grupo de Danças Folclóricas de Igor Moiseyev alcançavam um enorme sucesso na Feira Internacional de Bruxelas, graças ao magnético *élan* do bailado académico soviético. Ainda durante o ano de 1958, os soviéticos enviariam aos E.U.A. a companhia de Igor Moiseyev, numa espécie de “prospecção de mercado” com vista a auscultar actuações futuras.

No ano seguinte, em 1959, a própria companhia do Bolshoi actua em solo americano pela primeira vez. A sua estreia em terras do Novo Mundo deu-se num teatro apinhado, onde foram hasteadas as bandeiras dos dois países, iniciando-se o espectáculo com a audição dos hinos soviético e norte-americano. Como acontecera poucos anos antes em Londres, e na análise de Jennifer Homans, “o entusiasmo do público mal podia ser contido e Khrouchtchev mostrava-se tão encantado que perguntara aos jornalistas americanos: Qual o país que tem o melhor ballet? Respondo-lhe já: O melhor ballet encontra-se na União Soviética. É o nosso orgulho!”⁵⁴². Isso indicava que os soviéticos se viam a si próprios como os guardiões de um classicismo que se encontrava bastante distante da realidade da dança moderna americana, que se fazia nessa altura, como Mary Grace Swift aponta: “Os americanos ficaram surpresos com a aparente ausência das tendências modernas no trabalho dos russos, ainda que um juízo geral tenha colocado os próprios artistas no topo da hierarquia mundial da dança”⁵⁴³.

Em 1961, foi a vez de o Oeste conhecer o Ballet Kirov de Leninegrado, tendo a companhia actuado em Paris⁵⁴⁴ e Londres e, logo no ano seguinte, em 1962, o Ballet Bolshoi regressaria aos E.U.A., efectuando uma digressão de três meses (onde dançaram *Spartacus*)⁵⁴⁵, retornando a terras do Novo Mundo em 1966.

Paralelamente, a U.R.S.S. encetaria uma política de propaganda cultural para com os países “amigos”, como a China. Em 1954 enviou *maîtres de ballet* do Bolshoi e do Kirov para ensinar na Escola de Dança de Pequim. O intercâmbio de artistas e alunos

⁵⁴² Jennifer Homans, *Apollo's Angels, a History of Ballet*, Random House Trade Paperbacks, New York, 2010, p. 373

⁵⁴³ Mary Grace Swift, *Obra Cit.*, p. 266

⁵⁴⁴ E na qual Rudolf Nureyev desertaria, como adiante se verá.

⁵⁴⁵ *Spartacus*, obra coreografada em 1956 por Leonid Yacobson (1904-1975) para o Kirov (que logo nesse ano ganhou o Prémio Lenine) e depois numa nova versão de Igor Moiseyev em 1958, desta feita para o Bolshoi. A peça narra as aventuras de Spartacus, o líder da revolta dos escravos contra os romanos liderados por Crassus. A derrota e a morte do herói não apagam a mensagem do seu carácter nobre e firme nem a ideia de liberdade face aos interesses imperialistas. Houve ainda uma nova versão de Leonid Yacobson em 1962 e de Yuri Grigorovich em 1968.

manter-se-ia por muito tempo, introduzindo-se gradualmente o folclore chinês nos programas oficiais escolares. A dança chinesa seguiu o caminho da politização militar prescrita por Mao Tse Tung e, quando a situação política entre a China e a U.R.S.S. se deteriorou, em 1958, os chineses já haviam adquirido técnica suficiente para coreografar a sua própria história e dança.

A União Soviética espalharia ainda a sua propaganda pela Índia, em 1954, quando uma delegação do Bolshoi se deslocou ao país; mas o reverso – a ida de bailarinos indianos à Rússia em 1956 – não encontraria grandes comentários na imprensa e no público da U.R.S.S. Ainda em 1956, uma comitiva do Uzbequistão, da qual faziam parte as bailarinas Galia Izmailova e Irina Tikhomirnova, actuou no Egipto, promovendo o envio de professores soviéticos para formar uma escola de bailado, o que veio a acontecer em 1958 e, em 1957, as estrelas do Bolshoi dançaram no Japão. Na mesma altura, o Grupo Folclórico da Arménia efectuaria uma digressão pela Argélia, Marrocos, Tunísia, Israel e Irão. Os russos receberiam o Grupo Folclóricos do Gana (em 1961), do Ballet Nacional da Guiné e do Ballet Real do Camboja (ambos em 1964) e ainda do Ballet Nacional do Senegal (em 1965), sob os auspícios de uma publicidade favorável e de uma imprensa calorosa.

Em 1967, por ocasião do 50º Aniversário da Revolução, deu-se especial ênfase a bailados sobre temas soviéticos. Na preparação das celebrações, o Bolshoi decidiu incluir na sua temporada *Spartacus*, mas foi a versão de Yuri Grigorovich do ano seguinte, 1968, que mais se aproximou da pretensa ideologia de propaganda do regime e a que maior sucesso intra e extramuros teve. Na obra coreografada por Grigorovich, sobressai o potencial da arte balética, enquanto motor do enredo, e o facto de ter sobrevivido ao colapso da U.R.S.S. indica que triunfou para lá da mensagem política, continuando ainda hoje em reportório no Bolshoi e prosseguindo apresentações no estrangeiro, como aconteceu em Londres em 2010.

Nas décadas de 1970 e 1980, o intercâmbio de bailado soviético intensificar-se-ia, alargando o universo das suas apresentações a um crescente número de palcos ocidentais. Assim, o Bolshoi apresentar-se-ia nos palcos americanos em 1973, 1974 e 1975. Os Jogos Olímpicos de Moscovo de 1980 seriam, porventura, a última representação de “um certo” realismo socialista. As suas cerimónias caracterizaram-se ainda por um desenho gráfico de forte impacto visual, elaborado a partir de enormes

mosaicos coreográficos, carregando placas coloridas que eram erguidas e baixadas segundo um movimento perfeitamente sincronizado, última exibição do poder coreográfico soviético dentro de portas⁵⁴⁶.

É importante sublinhar o facto de o bailado soviético mostrar o poder da tradição ainda que, durante o período estalinista, se fizesse sobressair os bailados “sovietizados”; segundo as estatísticas fornecidas pelo Kirov em 1962, desde os anos 20 e até à década de 1960, o repertório activo da companhia compreenderia 45 bailados de herança clássica, em contraste com apenas onze obras de influência bolchevista, ilustrando claramente o seu lugar minoritário⁵⁴⁷. O repertório de 1954, no ano seguinte à morte de Estaline, reflectiria ainda esta tendência: dos dezanove bailados apresentados durante essa temporada, a maior parte deles foi composta por peças clássicas como *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida*, *Bayadere*, *Dom Quixote*, *Raimonda* e *Romeu e Julieta*. Em 1957, só um bailado contemporâneo soviético permaneceu em repertório – *Campos Nativos*⁵⁴⁸, ainda que tenham estreado outros, como *Flor de Pedra*. Este reconhecimento reflectia a força da identidade artística que os bailados pré-revolução detinham; por outro lado, mostrava a efemeridade das obras de vínculo político. Este panorama coloca assim em evidência a tensão entre a tutela do partido, no que concerne ao bailado e à força da tradição clássica dentro do Kirov e do Bolshoi; não terá sido por acaso que os bailados, que serviriam de embaixadores durante a Guerra Fria, foram precisamente os do repertório clássico.

No que se refere aos E.U.A., já anteriormente ao *Acordo Lacy-Zarubin*, alguns artistas americanos tinham efectuado apresentações na U.R.S.S., mas estas traduziram-se sempre em presenças dotadas de um carácter de excepção, e que exigiam demoradíssimas negociações entre os dois países: a ópera *Porgy e Bess* fora apresentada em 1955, e, no ano seguinte, em 1956, a Orquestra Sinfónica de Boston deslocar-se-ia à União Soviética, enquanto, em 1955, Emil Gilels (1916-1985) e David Oistrakh (1908-1974) se haviam apresentado nos E.U.A.

⁵⁴⁶ No ano anterior, 1979, o protesto contra a invasão soviética do Afeganistão fez com que o presidente norte-americano Jimmy Carter (1924) anunciasse o boicote dos E.U.A. aos Jogos Olímpicos do ano seguinte, convocando os Aliados a seguirem o seu exemplo.

⁵⁴⁷ Baseado nas estatísticas de Teatral'nyi Leningrad, citado por Christina Ezrabi, *Obra Cit.*, p. 87

⁵⁴⁸ Coreografado por Aleksei Andreev em 1953, trata-se um ballet-drama cuja história mostra a luta entre o amor espiritual e o carnal.

É necessário abrir um parêntesis para referir um movimento colateral que crescia dentro da própria política cultural norte-americana, encabeçado pelo senador Joseph McCarthy (1908-1957) e pela sua equipa, tornados célebres pela campanha contra todos os suspeitos de simpatizar com a doutrina comunista. No período compreendido entre finais dos anos 40 e inícios da década de 1950, o McCartismo, também conhecido como o *Red Scare*, ou ainda "Caça às Bruxas"⁵⁴⁹, vulgarizou as delações provocadas pelo clima de histeria que conseguiu fomentar entre os seus acólitos. Esta corrente anti-comunista, de perseguição política, visou reduzir significativamente a expressão de opiniões julgadas desfavoráveis, limitando para isso os direitos civis sob pretexto de "segurança nacional". Na área cultural, o McCartismo atingiu artistas dos mais variados quadrantes, sendo as suspeitas frequentemente dadas como certas, mesmo com investigações baseadas em conclusões parciais e questionáveis⁵⁵⁰. O bailarino Paul Draper (1909-1996) foi um dos que sucumbiram ao anti-comunismo McCartiano, e Jerome Robbins um dos que se retratou. É assim que se entende nesta altura a "perseguição" aos bailarinos do New Dance Group que, considerados comunistas, colocavam em risco os valores nacionais de uma América que se tornara facciosa e ciosa da sua própria identidade. Apesar das apresentações regulares na Broadway, ao longo da década de 1950, muitos dos elementos do NDG viram os seus passaportes confiscados e a estrutura colectiva do grupo enfraqueceu. Em 1953, o NDG deixara de possuir meios para montar os seus próprios espectáculos, já que o Departamento de Estado apenas financiava as digressões de grupos que não fossem suspeitos de manter alianças com os comunistas.

Acresce que a política cultural americana da década de 1950 não conseguira reproduzir uma imagem positiva do país além-fronteiras: a violação dos direitos civis, os conflitos raciais, as guerras de independência no terceiro mundo, a guerra da Coreia e a bomba atómica haviam criado a necessidade de expurgar uma identidade que recuperasse o país ao olhar estrangeiro. O caminho escolhido passou por uma política de exportação cultural para as artes, apostada na dança moderna como um produto exclusivo, que simultaneamente lhe consolidava o prestígio e a exibia como nação multirracial e gregária, auto-proclamando-se igualitária em direitos e oportunidades.

⁵⁴⁹ Numa alusão aos simulacros de processos que sofreram as mulheres acusadas de bruxaria durante a Idade Média e parte da Idade Moderna.

⁵⁵⁰ Ver Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London, 2000, pp. 190-212

Para que isso fosse possível, houve primeiro que criar um conjunto de pressupostos necessários para o sucesso da sua concretização. Em 1954, o Presidente Eisenhower inaugurou um programa de intercâmbio cultural, denominado Fundo de Emergência para Assuntos Internacionais, sendo o primeiro programa de exportação cultural direccionado para as artes do espectáculo. O seu objectivo era o de melhorar a imagem americana além-fronteiras, através do envio de bailarinos americanos, e diversos outros artistas, em digressões mundiais de representação de uma América plurirracial, tendo como finalidade última a de angariar simpatizantes, o que foi largamente conseguido. Como consequência directa desta acção, as modernas companhias de dança americanas receberam variados apoios estatais, que não só as ajudaram a subsistir, como as colocaram no mapa internacional.

Em 1955, o mesmo Presidente Eisenhower requereu a continuação do projecto, e no ano seguinte, em 1956, o fundo foi tornado permanente com a elaboração da legislação adequada à sua autonomia⁵⁵¹. Em 1958 estabeleceu-se o Centro Cultural Nacional, desenhando-se a organização e o desenvolvimento do National Endowment for the Arts (NEA), que viria a ser estabelecido seis anos depois, em 1964, com a ajuda da ANTA⁵⁵². O fundo criado permitiu desenhar os contornos do que viria a ser o fulcro da iniciativa privada e de mecenas particulares, para a cultura e a educação, aliviando fortemente os encargos governamentais⁵⁵³.

Entre os artistas escolhidos para esta propaganda internacional, contavam-se os nomes de José Limón com digressões ao Brasil e Uruguai em 1954, Martha Graham⁵⁵⁴ numa tournée à Ásia em 1955, Alvin Ailey (1931-1989), com a primeira companhia afro-

⁵⁵¹ Já entre 1946 e 1948 tinham sido aprovados dois projectos legislativos importantes, que permitiram alargar o âmbito da diplomacia cultural americana, uma vez que enfatizaram a troca de artistas e de matérias: o *Fulbright* (1946) e o *Smith-Mundt Arts* (1948).

⁵⁵² ANTA (American National Theatre and Academy), estabelecida pelo Congresso em 1935, encontrava-se nessa altura bem posicionada para se envolver no programa de troca cultural internacional, ajudando a criar contactos e a efectivar toda a logística inerente à concretização das digressões americanas, implementando-se como comité de selecção e encaminhamento das companhias de bailado nas suas representações no estrangeiro. Um dos aspectos inovadores da ANTA foi o facto de estabelecer diferentes categorias a serem apresentadas, capazes de avaliar e decidir sobre quais seriam os mais habilitados a representarem a América além-fronteiras. A USIA (United States Information Agency) constituía outra parte do programa, uma vez que tinha a seu cargo a publicidade e promoção, principalmente no que se refere às embaixadas dos países contemplados com as referidas digressões.

⁵⁵³ É o caso da Rockefeller Foundation, criada em 1913, e que apoiou os primeiros projectos de dança, nomeadamente em 1941, quando enviou a primeira companhia de bailado ao estrangeiro, mais precisamente à América Latina.

⁵⁵⁴ Ver Ellen Graff, "Dancing Red: Art and Politics", *Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars*, Vol. V, Number 1, Spring 1994, pp. 1-13

americana a fazer uma digressão internacional, pela Austrália e o Sudoeste Asiático, em 1962, e George Balanchine, com o seu New York City Ballet, numa digressão à U.R.S.S. também em 1962 e que teve Lisboa no itinerário.

Entre 1955 e 1965 os artistas afro-americanos receberam patrocínios do Estado americano, para se apresentarem no estrangeiro, promovendo a igualdade de oportunidades artísticas, o que constituiu uma possibilidade nunca antes concretizada⁵⁵⁵. Daí que as suas digressões se tenham tornado bastante importantes, pois permitiram exportar a ideia de que a América proporcionava idênticas oportunidades aos afro-americanos, ao mesmo tempo que, internamente, cresciam os movimentos dos direitos civis⁵⁵⁶. Aliada a esta circunstância, existia o facto de a dança moderna americana se mostrar propícia e permeável à integração de bailarinos negros, uma vez que ela não provinha de uma genealogia académica tradicional, do ballet em suma.

Outra categoria de artistas a fazer parte deste programa foi a dos “nativos americanos”. Apesar dessa ideia não se ter implantado, a concepção preambular era a de reunir um conjunto de artistas índios que pudessem ser “exibidos” no estrangeiro, como verdadeiros herdeiros de uma cultural ancestral que o Novo Mundo desejava mostrar. Isso significava reunir um conjunto diversificado dos melhores representantes das suas danças tradicionais, num projecto coeso que a comissão da ANTA nunca conseguiu concretizar.

No *pas-de-deux* soviético-americano, a resposta americana à vinda do Bolshoi, do Kirov e de companhias de dança folclórica soviéticas ao Ocidente, começou a acontecer com o envio, em 1960, do American Ballet Theatre a Moscovo. O programa seleccionado não só apresentou obras contemporâneas a que os russos não estavam acostumados, como também exibiu bailados clássicos, como *Les Sylphides*, tentando mostrar aos soviéticos que o ballet tradicional também existia e era protegido nos E.U.A.

Em 1962 foi a vez do New York City Ballet de George Balanchine se deslocar à U.R.S.S. Os jornalistas que receberam a companhia afirmaram que o americano se encontrava “na terra do ballet clássico”, ao que o coreógrafo responderia com as seguintes palavras: “Desculpe, a Rússia é a terra do ballet romântico. A casa do ballet clássico encontra-se agora na América”⁵⁵⁷. A digressão passou por Moscovo, Leningrado, Tbilisi,

⁵⁵⁵ Em 1962, a primeira companhia a servir de embaixada cultural é a Lavallade-Ailey American Dance Company que se deslocaria aos palcos da Europa.

⁵⁵⁶ Sobre o assunto ver Frances Stonor Saunders, Obra Cit.

⁵⁵⁷ Citado por Jennifer Homans, Obra Cit., p. 378

Kiev e Baku. O New York City Ballet surpreendeu o público russo, que, perplexo com a modernidade que via em palco, aplaudiu e esgotou as apresentações. A companhia mostraria peças como *Agon* e *Apollo*, obras apresentadas com o mínimo de cenário e figurinos, onde os bailarinos muitas vezes dançavam com *maillot* e sem adornos, algo muito distante da exuberância decorativa e formal do épico ballet-drama soviético. Contudo, o fervor com que a companhia foi recebida repetiu-se noite após noite, ainda que as autoridades russas se encontrassem bem distantes de compreender a proposta coreográfica de Balanchine.

A digressão do New York City Ballet foi abruptamente interrompida, devido à crise dos mísseis de Cuba, pois quando o presidente John F. Kennedy (1917-1963)⁵⁵⁸ fez o ultimato aos russos, a companhia de Balanchine ainda se encontrava em Moscovo. No regresso aos E.U.A., Hans Tuch, o responsável do Departamento de Estado pela escolta do grupo, afirmou: “Ninguém questionou a superioridade do ballet soviético mas o New York City Ballet causou uma profunda impressão porque levou o público soviético na direcção da expressão individual e da liberalização no pensamento”⁵⁵⁹. Sem dúvida que a digressão da companhia de Balanchine havia confrontado pela primeira vez os soviéticos com um facto invulgar: o de que o bailado russo não era o único caminho para o crescimento da dança mundial. Essa consciência fazia com que a frase de Khrouchtchev, de 1959, de que “o melhor ballet é o soviético”, não se mostrasse assim tão evidente. Porém, os russos tinham dificuldade em ver o bailado moderno americano como uma real ameaça à sua escola tradicional. Para eles, o tremendo sucesso do Bolshoi e do Kirov, a cada vez que se deslocavam ao Ocidente, comprovava a sua superioridade técnica, gizando a ideia de que a tradição ainda era o que sempre fora. É sobre essa égide que se compreende que a prestação do New York City Ballet, em solo soviético, aparentemente pouco ou nada tenha alterado a maneira como os russos pensaram o ballet-drama e a sua própria dança.

Em 1963, foi a vez do Robert Joffrey Ballet se apresentar na U.R.S.S. A exibição suscitaria comentários desagradáveis por parte da imprensa, justificados pela modernidade das suas peças; isso é facilmente explicável tendo em conta que a crítica

⁵⁵⁸ Durante a presidência de Kennedy as artes conheceram um grande impulso, nomeadamente a dança: criou-se um Conselho Nacional das Artes, o Lincoln Center começou a funcionar (em 1962) com o New York City Ballet de Balanchine e pouco depois, por todo o país, abriram numerosos centros de artes e dança financiados pela Ford Foundation.

⁵⁵⁹ Idem.

não era independente do governo, e que escrevia em obediência e consonância com o código vigente do partido. Bailados como *Feast of Ashes* e *Time Out of Mind* compunham obras contemporâneas, muito distantes das tradicionais obras clássicas soviéticas. As peças abstractas e sem necessidade de acção-drama, de Robert Joffrey, mostraram uma linguagem coreográfica tão moderna que se revelavam uma inovação que seria ilegível por parte da crítica da russa.

Em 1966, o American Ballet Theatre deslocar-se-ia mais uma vez à U.R.S.S., exibindo peças como *Fall River Legend* e *Billy the Kid*, que não fora possível ver no programa exibido em 1960, precisamente pela imposição e censura das autoridades russas⁵⁶⁰.

Durante as décadas de 1970 e 1980, e tal como os seus congéneres russos estenderam as actuações por numerosas salas de espectáculo do Ocidente, os bailarinos dos E.U.A. continuam a promover digressões pelos numerosos países da Cortina de Ferro, bem como pela Europa ocidental, que era o alvo da propaganda comunista (não só no campo da dança), tendo alguns destes grupos actuado nos palcos portugueses⁵⁶¹. Para além disso, muitos artistas e companhias – como Merce Cunningham, Alwin Nikolais e Paul Taylor –, lucraram com a participação nas delegações ao estrangeiro, pois não só granjearam reconhecimento externo, como conseguiram ser promovidos internamente de forma sistemática. Contudo, e num paradoxo dessa nova América como líder de uma certa modernidade artística, a Comissão da ANTA – que elegia os artistas a mostrar ao mundo – resistiu, numa fase inicial, à ideia de enviar estes coreógrafos nas suas embaixadas culturais, por considerar o seu trabalho demasiado contemporâneo e arrojado, temendo a surpresa e incompreensão por parte das plateias tradicionais do Velho Continente⁵⁶². Só num segundo tempo a Comissão viria a inscrever os seus nomes nas digressões que patrocinaria, mostrando o poder da ala conservadora americana face às propostas artísticas dos coreógrafos mais audazes.

560 O grupo regressaria a Moscovo em 2011. Ver “American Ballet Theatre returns to Moscow in first visit since 1966” http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/abt-returns-to-moscow-in-first-visit-since-1966/2011/03/30/AFnf8Q5B_story.html (visualizado a 2.7.2014).

561 De entre os quais se destacam os nomes de Alwin Nikolais, em 1971, The Dance Theatre of Harlem de Arthur Mitchell, em (1972), The Paul Taylor Dance Company, em 1973, José Limón Dance Company, em 1975

562 Foi devido à ambiguidade dessas duas linhas de força, a conservadora e a de vanguarda, que a Comissão, em 1955, havia catalogado o trabalho de Merce Cunningham como controverso e artisticamente “demasiado na linha da frente”, seguindo uma mentalidade mais tradicional, defendida pela maior parte das instituições financiadoras americanas para as artes.

O certo é que o programa de “diplomacia cultural”, estreado em 1958 pelas duas super-potências saídas da Guerra Fria, ultrapassou os objetivos iniciais e constituiu um veículo de propaganda de grande e mútua influência política e artística que permitiu adicionar uma mais-valia não contemplada inicialmente: o sucesso das companhias americanas e soviéticas no estrangeiro trouxeram-lhes um maior reconhecimento no seu próprio país, ao mesmo tempo que lhes fez aumentar e fidelizar o seu público interno.

Dentro do *pax-de-deux* da Guerra Fria, a U.R.S.S. teve ainda de suportar um fenómeno único: a deserção de alguns dos seus melhores bailarinos para o Ocidente. Aproveitando as digressões aos países capitalistas, alguns membros da elite do Ballet Kirov e do Bolshoi instalaram-se no Ocidente, tendo sido convidados a dirigir companhias, o que constituiu um prejuízo maior a nível de corpo de baile dentro da estrutura de ambas as companhias.

Em 1924, e numa altura ainda bem distante da Guerra Fria, George Balanchine havia sido, senão o primeiro bailarino do Kirov, pelo menos um dos primeiros a abandonar a Rússia, tendo aceitado posteriormente o convite de Diaghilev para integrar os Ballets Russes. Algumas décadas depois, em 1961, Rudolf Nureyev, numa digressão a Paris, recusava-se a embarcar para Moscovo. O Ocidente foi rápido a reclamar uma vitória política, mas o bailarino minimizaria depois o papel ideológico daquela acção; na sua primeira autobiografia, Nureyev escreveu: “Eu não vejo nada de político na necessidade de um artista jovem conhecer o mundo: comparar, assimilar, enriquecer a sua arte com novas experiências, que o beneficiam tanto quanto ao seu país”⁵⁶³, mas o que é certo é que o bailarino contou com o apoio dos serviços secretos franceses para conseguir o asilo político, segundo relatam os jornais da época.

Em 1970 Natalia Makarova (1940) seguiria as passadas de Nureyev e pediria asilo aos ingleses; quatro anos depois, em 1974, e numa tournée ao Canadá, era a vez da estrela do Kirov, Mikhail Barishnikov, desertar, instalando-se posteriormente nos E.U.A. Em 1979, Alexander Godunov (1949-1995), primeiro bailarino do Bolshoi, aproveitou uma digressão da companhia aos E.U.A. e pediu asilo político. Segundo o artista, a deserção devia-se “ao desejo de percorrer ‘novas estradas’ dentro do bailado”⁵⁶⁴, esclarecendo:

⁵⁶³ Alexander Bland (Coord), *Rudolf Nureyev, an autobiography*, E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1966, pp. 13-14

⁵⁶⁴ *La Stampa*, N.º 191 de 25.8.1979, p. 11

“Pretendia ampliar a minha experiência e trabalhar em novas áreas da dança”⁵⁶⁵. Na opinião do crítico Charles Michener, e ainda em relação a Alexander Godunov, “houve uma enorme diferença em relação a abandonos anteriores (de Nureyev, Makarova e Barishnikov): até então, ninguém tinha desertado da companhia de bailado favorita das autoridades soviéticas e excelsa embaixada cultural no Ocidente: o Bolshoi”⁵⁶⁶. A revista *Time* adiantava que esta deserção “provocara ondas de apreensão nos 125 membros do Bolshoi, incluindo a sua mulher, a bailarina Ludmila Vlasova, que regressou voluntariamente à U.R.S.S.”⁵⁶⁷. A imprensa soviética omitiu a deserção de Godunov, mas a americana fez questão de salientar que “não era ganância ou ambição excessiva, que fazia os bailarinos desertar mas o próprio sistema soviético que os obrigava a transformar decisões de carreira em gestos ideológicos”⁵⁶⁸. Ainda no mesmo ano, o bailarino Leonid Kozlov (1949) e a sua mulher, Valentina Kozlova (1957), seguiam as pisadas de Alexander Godunov durante a digressão americana do Bolshoi, recusando-se a regressar à U.R.S.S.

Em 1983, foi a vez de outro bailarino principal do Bolshoi, Vladimir Derevianko (1949), pedir asilo político, nesse caso na Europa. Segundo as palavras do próprio: “Escolhi viver no Ocidente não por razões políticas mas por motivos artísticos, pois pretendo alargar a minha experiência diversificando-a. Desejo igualmente viajar e trabalhar com novos coreógrafos, como Béjart e Petit, que fizeram a dança evoluir”⁵⁶⁹. E sobre o modo como os desertores eram vistos no seu país, Vladimir Derevianko esclareceu: “Na U.R.S.S., os bailarinos que pediram asilo político no Ocidente, são muito mal vistos e oficialmente são considerados traidores. Na realidade, as relações de amizade para com os colegas e professores conservam-se incólumes”⁵⁷⁰.

Já nos anos 90, e depois do final da Guerra Fria, mais precisamente em 1991, o Ballet do Kirov efectuou uma digressão pelos E.U.A. na qual as bailarinas Alexandra Koltun e Zhanna Sinitsyna abandonavam a companhia moscovita⁵⁷¹, fixando-se na América.

⁵⁶⁵ *Newsweek* de 3.9.1979, p. 51

⁵⁶⁶ *Idem*, p. 51

⁵⁶⁷ *Time*, de 3.9.1979, p. 10

⁵⁶⁸ *New York Times* citado por David Caute, *Obra Cit.*, p. 505

⁵⁶⁹ *La Repubblica*, de 23.3.1984, sem número página.

⁵⁷⁰ *Idem*.

⁵⁷¹ Ver Anna Kisselgoff “Echoes from the dark past of Soviet Union”, *New York Times*, 8.12.1991, p. 10 e 35

O fundamento destas evasões residuiu, porventura, no grande contraste entre o bailado clássico da U.R.S.S., que estes bailarinos perpetuavam, e o que lhes chegava através das escassas apresentações americanas em solo russo. Não era só a dança moderna que lhes era vedada: era todo um universo de pesquisa coreográfica e cénica que se encontrava interdito. Uma vez que as suas saídas rumo ao Ocidente eram asseguradas pela escolta do KGB, os bailarinos não tinham qualquer margem para manobras autónomas, o que aliciava e incrementava o fascínio pelo fruto proibido. Quase todos afirmaram, em declarações subsequentes⁵⁷² – algumas das quais transcritas atrás –, que os motivos das suas deserções passavam por uma necessidade de aprofundar os conhecimentos de dança, de uma evolução natural na sua arte, sublinhando que a sua decisão nada tinha nada a ver com o regime de onde vinham: simplesmente, o que os seduzira no Ocidente fora o desenvolvimento de todas as possibilidades que a dança moderna oferecia.

Se o regime da U.R.S.S. teve de confrontar-se com a fuga de alguns dos seus melhores bailarinos, e ainda que não comparável, os E.U.A. assistiram à contestação efectiva de algumas das suas políticas, através de certas obras coreográficas controversas, criadas por parte de alguns dos seus próprios bailarinos, como foi o caso de Yvonne Rainer (1934) e Steve Paxton (1939).

Quando, em 1970, Yvonne Rainer coreografou *War*, fê-lo na sequência de um conjunto de protestos da sociedade civil contra a guerra do Vietname. Conforme explicou a autora da obra, “*War* foi criada a partir de termos de táticas militares, tendo como regras um conjunto limitado de movimentos. A dança incluía acções físicas que eram metáforas da guerra”⁵⁷³.

Em 1971, um ano depois da obra de Yvonne Rainer, Steve Paxton produziu *Collaboration with Wintersoldier*, ambos se colocando ao lado dos movimentos de protesto contra a guerra do Vietname. Comprometendo-se artisticamente, os dois bailarinos utilizaram a criação coreográfica para manifestarem a sua desaprovação face a uma política americana que repudiavam. Alguns veteranos do Vietname aplaudiram em unísono, fazendo com que se ouvissem os seus ecos no Senado e prometendo levar a sua luta até ao Pentágono. Na obra de Paxton mostrava-se, em pano de fundo, um filme onde

⁵⁷² Sobre o assunto ver Naima Prevots, Obra Cit.

⁵⁷³ Yvonne Rainer citada por Maria José Fazenda, Obra Cit., p. 117

as atrocidades cometidas, em nome de uma América dividida, eram projectadas em toda a sua violência; depois, suspensos do tecto e de cabeça para baixo, dois bailarinos permaneciam quase imóveis, simbolizando morcegos a hibernar, numa alegoria aos políticos norte-americanos, imóveis perante as atrocidades cometidas num país que não era o seu.

A coreografia anti-guerra de 1971, *Cambodia*, também de Steve Paxton, seguiu a linha da sua *Collaboration with Wintersoldier*, posicionando-se contra a guerra na Indochina e traduzindo um manifesto que os anti-militaristas iriam exhibir com vigor.

Existem outros exemplos, como o caso de *The Peloponnesian War*, de Daniel Nagrin (1917-2008)⁵⁷⁴. Depois de efectuar digressões pela Europa e América com Martha Graham, Paul Taylor, Merce Cunningham e Alvin Ailey, Nagrin coreografou, em 1968, *The Peloponnesian War*, peça que fazia o paralelo entre a guerra do Vietname e o conflito que opôs Atenas a Esparta. Este seu solo evidenciava a analogia temporal e espacial de ambos os conflitos, destacando os vinte e sete anos que durou a guerra grega, ao fim dos quais a queda de Atenas acabaria por ditar o fim da unificação política do mundo helénico.

Todos estes exemplos coreográficos ajudam a definir o *pax-de-deux* da dança durante a Guerra Fria, evidenciando as diferentes partes e o modo como cada bloco se arquitectou a partir de uma política de exportação cultural de grande dinamismo.

Posteriormente, o mundo inflectiu numa direcção inesperada. Após um encontro na Suíça, em 1985, e outro em Reiquiavique, em 1986, uma empatia entre os dois líderes da Guerra Fria, Ronald Reagan (1911-2004) e Mikhail Gorbachev (1931), e um conjunto de situações adversas à U.R.S.S. durante os anos 80, reconfigurariam, no final do decénio, a ordem do mundo. Em Junho de 1987, o Presidente dos E.U.A. deslocar-se-ia à Alemanha: às portas de Brandeburgo, e contrariando os conselheiros da Casa Branca, Reagan apelava ao seu homónimo soviético: “Venha até este portão e abra-o. Senhor Gorbachev derrube o Muro!” Em Dezembro do mesmo ano, era a vez do Secretário-Geral do partido comunista da União Soviética se deslocar aos E.U.A., para assinar com o presidente Reagan o *Tratado de Forças Nucleares de Alcance Médio*, acordo sobre a eliminação dos mísseis balísticos e de cruzeiro nucleares. Entretanto, Gorbachev iniciara

⁵⁷⁴ Daniel Nagrin iniciou aulas de dança na Denishawn de Ruth St. Denis, tornando-se posteriormente aluno de Martha Graham, Doris Humphrey, Anna Sokolow, Hanya Holm e também, de Helen Tamiris, com quem casou. Nos anos 70 formou o Workgroup, o grupo com quem desenvolveria improvisações assentes nos ritmos do jazz.

no seu país a *Perestroika*⁵⁷⁵ e a *Glasnost*: era o início do fim da U.R.S.S., mudando-se a geopolítica mundial para sempre. Em 1989 dão-se as primeiras eleições livres no mundo socialista e, no final desse ano, o colapso da Cortina de Ferro acontece com a queda do Muro de Berlim. Em 1991, o *Tratado da União* transformaria a União Soviética numa federação de repúblicas independentes. Era o fim de um ciclo; nascia a Federação Russa. Encerrava-se uma era que dividira o planeta em dois blocos e começava a hegemonia capitalista do mundo ocidental, ainda que subsistissem pólos socialistas, como é o caso da China e da Coreia do Norte, de que se falará no subcapítulo seguinte.

⁵⁷⁵ A *Perestroika* ("reconstrução" ou "reestruturação") foi, em conjunto com a *Glasnost* ("transparência"), uma das políticas introduzidas na U.R.S.S. por Mikhail Gorbachev, em 1985, formando uma abertura económica, uma reforma, um processo de abertura política.

6.3. O caso particular da China e da Coreia do Norte

É um facto que as ditaduras que ainda subsistem no globo têm vindo a manter o uso da cultura como embaixada ideológica. São programas, de certo modo, “forçados”, que tentam diminuir os efeitos das políticas governamentais dos Estados totalitários, promovendo uma imagem de apreço e aceitação.

A República Popular da China foi, a partir de 1949, sustentada por um Estado em que os princípios ideológicos eram determinados pelo marxismo-leninismo. Adstrito à Cortina de Ferro durante a Guerra Fria, o regime alinharia pela bitola da U.R.S.S., mas as relações políticas deturpar-se-iam e a ruptura sino-soviética, em 1960, fê-la aproximar-se gradualmente dos E.U.A., ainda que se mantivesse alinhada com a ideologia comunista. Posteriormente, e com a subida ao poder de Deng Xiaoping (1904-1997) em 1976, assistiu-se a uma gradual mudança no rumo político do país, no sentido de um afrouxamento do controlo governamental, de uma certa abertura, marcando a transição do país para uma economia mista, apesar de o país se apresentar sob uma ditadura camuflada⁵⁷⁶.

Dentro da relação da dança com o poder, interessa destacar o papel da Grande Revolução Cultural do Proletariado e do conjunto de reformas políticas de que o país foi alvo, entre 1966 e 1976, papel esse que motivou a implantação de uma nova ordem social. Nela se promoveu largamente o culto do líder, a força colectiva do proletariado em benefício da modernização da nação, o diluir da organização da sociedade em classes, numa clara oposição ao capitalismo e ao imperialismo das potências ocidentais. É certo que estas directivas passaram necessariamente por uma campanha ideológica super-normativa, bem como por um conjunto de profundas reformas das estruturas sociais e educacionais, que condicionaram e politizaram a arte e a cultura durante uma década, até à morte do seu líder. Como foi mostrado na exposição da Fundação do Oriente intitulada “Cartazes de Propaganda Chinesa, a Arte ao serviço da Política”⁵⁷⁷, os posters propagandísticos traduziram-se numa das formas preferenciais de irradiar o maoísmo, na China e no mundo. Meio privilegiado de mobilização do proletariado, dos camponeses e dos militares, os cartazes ajudaram o partido comunista na literacia do povo, combinando

⁵⁷⁶ Sobre o assunto ver Igor Golomstock, *Obra Cit.*

⁵⁷⁷ Fundação do Oriente, Janeiro a Outubro de 2013, Lisboa, 2013

a mensagem política com elementos simbólicos da arte popular. Acima de tudo, eles reflectiram o gosto e as tradições das áreas rurais, que espelhavam o enraizamento da cultura popular e derivaram dos modelos da iconografia religiosa, que tinham uma função utilitária no bem-estar das famílias, como símbolos auspiciosos de felicidade, da fortuna, da abundância e da longevidade. Com o objectivo de mostrar o caminho a seguir, os cartazes ilustram a glorificação do presidente e dos heróis comunistas, a prosperidade da economia, a luta contra o imperialismo, a felicidade do povo e o poder do exército. Com tiragens de milhares de exemplares, este tipo de propaganda serviu-se de algumas imagens de bailados, para promover a arte como política ao serviço da educação popular. Neste ponto importa referir que a grande expressão das artes performativas chinesas atravessou um período de declínio durante a Revolução Cultural, principalmente o teatro de sombras e de marionetas. Ainda assim, as peças levadas a cena reflectiram a preponderância da propaganda política, através da inclusão de novas personagens utilizadas para a representação de obras de teor revolucionário, e de que são exemplos os militares e militantes da Guarda Vermelha, os camponeses, os trabalhadores da indústria e os estudantes que conduziam a China ao progresso.

No que concerne à dança, a partir de 1954, quando Mao Tse Tung subiu ao poder, o governo chinês havia solicitado a vinda de mestres russos com o objectivo de conceber um novo programa artístico e um novo corpo de baile para a nova Academia de Dança de Pequim e, cinco anos depois, em 1959, encontrava-se pronta a primeira geração de bailarinos capaz de interpretar *O Lago dos Cisnes*. No início dos anos 60, quando as relações sino-soviéticas se degradaram, os jovens coreógrafos e bailarinos chineses encontravam-se prontos a levar a cena as suas próprias produções. A partida dos especialistas russos deu a oportunidade aos chineses de trabalharem sobre uma temática de índole nacional, incorporando, ao recém-aprendido ballet clássico, as suas danças folclóricas, a linguagem gestual da ópera tradicional e as artes marciais. O resultado, híbrido e virtuosista, foi posteriormente mostrado no Ocidente com grande êxito, respondendo ao duplo desafio de modernização e internacionalização da China.

A dança foi utilizada em bailados e em óperas revolucionárias, cuja exibição era promovida dentro dos institutos e associações proletárias, tendo sido uma das artes tradicionais a sofrer maiores alterações. A sua reforma consistiu na substituição de narrativas cujos personagens principais eram imperadores, reis e generais, por temas que apresentavam heróis do proletariado, trabalhadores, camponeses e soldados que serviam

o povo. As bailarinas vestiam figurinos que copiavam as roupas de trabalho, mas dançavam em pontas, mostrando o virtuosismo apreendido com a escola russa. A própria mulher de Mao, Jiang Qing (1914-1991), foi responsável pela repressão de todas as formas de teatro tradicionais, que foram substituídas por estas óperas revolucionárias que expressaram as vitórias da revolução e o culto dos heróis que a protagonizaram, obedecendo a estereótipos que caracterizaram o bom revolucionário e o mau contra-revolucionário.

A lenda folclórica chinesa *A Menina dos Cabelos Brancos* de 1965 é um desses exemplos: apresentado pela primeira vez pela Academia de Dança de Shanghai, o bailado conta a história de uma imortal que habita uma caverna e que detém poderes sobrenaturais para premiar a virtude e punir o vício, descrevendo a miséria e o sofrimento dos camponeses, tendo a protagonista ficado com os cabelos brancos por falta de nutrição. A obra termina num final feliz quando a heroína se alia à causa do partido: o bailado-drama tornar-se-ia num dos mais conhecidos da China de Mao, pelo ódio face à classe dos senhores de terras.

Em 1963, e num colóquio sobre música e dança, o Primeiro-Ministro Zhou Enlai (1898-1976) definia, em escassas palavras, o que se pretendia do conteúdo artístico dos bailados e óperas: “Mais revolucionário, mais nacional e com prioridade em direcção às massas”⁵⁷⁸. A fórmula não era nova, mas continuaria a funcionar durante mais de duas décadas pelos palcos da Europa e América.

Das delegações culturais que o governo chinês enviou aos teatros ocidentais, destaca-se, em Janeiro de 2009, a apresentação do Ballet Nacional da China na Ópera de Paris, num programa de bailado inspirado a partir da obra cinematográfica de Xien Jin (1923-2008), *Destacamento Vermelho de Mulheres*, de 1961. O filme de propaganda cultural tinha sido adaptado para uma versão coreográfica, como constava no seu programa oficial⁵⁷⁹. Nesta ópera, o corpo de bailado servia-se de uma técnica apurada para evidenciar a narrativa educativa, que contava a história de uma camponesa e da sua ascensão dentro do partido comunista. Pelo seu “tom” político e o fundo histórico, este

⁵⁷⁸ Chantal Chen-Andro “Une hybridation réussie”, *Premier Programme du Ballet National de Chine*, Opéra Garnier, Paris, 2009, sem número página.

⁵⁷⁹ Maria-Claire Quiquemelle, *Premier Programme du Ballet National de Chine*, Opéra Garnier, Paris, 2009, sem número página.

bailado foi o eleito no âmbito da visita do presidente Nixon (1913-1994) à China, em 1972.

Este facto corrobora a ideia de que as apresentações das companhias chinesas, no Ocidente, se revestem sempre de duas características intrínseca e historicamente ligadas às ditaduras: um carácter exímio e perfeccionista da técnica aliado a exibições de jogo visual colectivo, onde há pouca ou nenhuma margem para o individualismo artístico. É nessa vertente que se insere a apresentação, em 2005, da versão chinesa de *O Lago dos Cisnes* onde se introduziu elementos de acrobacia de alto nível, em trechos onde a bailarina gira na cabeça do príncipe, e que ganhou prémios máximos na área da dança, pela sua grande dificuldade artística e técnica. Para os autores desta produção, a peça expressa a cultura chinesa através de elementos internacionais, tendo o bailado sido apresentado nos principais palcos europeus com um sucesso retumbante, ainda que alguns o considerem no quadro de circo e não de uma companhia de dança.

Em 2010, pela primeira vez, a Universidade do Nordeste da China trazia à Europa (e a Portugal)⁵⁸⁰ um espectáculo composto por danças, música folclórica, artes marciais, entre outras mostras da cultura artística tradicional chinesa, numa “Grande Exibição Artística”, conforme se lia nos cartazes.

Em 2014, o Ballet de Shangai apresentou-se em Paris para uma série de espectáculos que contemplariam ainda *A Menina dos Cabelos Brancos*, mas dos quais fazia agora parte a coreografia encomendada a Bertrand d'At – outrora assistente de Maurice Béjart e que trabalhara já para o Ballet de Hanói, de Pequim e da Coreia do Sul – intitulada *A Sign of Love*, obra que segundo o seu director artístico se pretendia transformar no novo “bilhete de identidade” do Ballet de Shangai⁵⁸¹, mostrando assim uma nova preocupação aos representantes do Império do Meio: a de uma certa renovação do reportório de nítida influência ocidental⁵⁸².

Acresce que também na China se fizeram sentir deserções de artistas, como é o caso de Li Cunxin (1961) que, em 1981, na senda de Nureyev e Barishnikov, pediu asilo político no Ocidente, tendo sido perseguido, durante muito tempo, pelas autoridades do

⁵⁸⁰ Apresentação na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, a 24 de Janeiro de 2010

⁵⁸¹ Ver artigo de Aranne Bavelier, “For the love of mood”, *Le Figaroscope* de 12 a 18.3.2014, p. 32

⁵⁸² Ver entrevista de Bertrand d'At, “Le ballet occidental en Asie, c'est chic” em <http://www.lefigaro.fr/culture/2013/09/24/03004-20130924ARTFIG00323-bertrand-d-at-le-ballet-occidental-en-asie-c-est-chic.php> (visualizado a 27.4.2014)

seu país e impedido de regressar à terra natal. Na sua biografia *O Último Bailarino de Mao*⁵⁸³, Cunxin relata a sua história, de aluno da Academia de Dança de Madame Mao (Academia de Dança de Pequim), e de estrela do bailado chinês a artista dissidente.

A Revolução Cultural, levada a cabo a partir de 1966, tornou a dança numa expressão artística do estilo revolucionário e militar do regime comunista, o que serviu dois propósitos: por um lado, tentando restabelecer os elementos culturais da arte como uma forma de louvar o partido e, por outro, alterando as histórias tradicionais dançadas, com o intuito de promover as diversas campanhas do regime.

Porém, o programa cultural chinês, altamente politizado e direccionado, não é um caso isolado no mundo contemporâneo, nem sequer o mais anacrónico: a vizinha Coreia do Norte, mais fechada e impenetrável, perpetua a dança como veículo de propaganda.

⁵⁸³ Li Cunxin, *O Último Bailarino de Mao – Antes de Voares, tens de ser livre*, Livros d’Hoje, Lisboa, 2011

Coreia do Norte

Há decénios que a Coreia do Norte mantém um regime de partido único altamente militarizado, tornando-a num reduto da ordem mundial. A ausência de qualquer abertura ou informação cultural dificulta a caracterização das artes coreanas, mas é através das acções pontuais de propaganda que se consegue perceber a actualidade da utilização da dança por parte do poder político de Pyongyang.

As oportunidades para reflectir sobre o modo como a dança é usada, no seio da ditadura de Kim Jong-un (1983), encontram-se sujeitas à vontade do Departamento de Propaganda e Agitação ou Departamento de Cultura e Artes do Comité Central do KWP. É este órgão quem determina como e quando são difundidas as apresentações artísticas, quer em solo nacional – e por ocasião das grandes comemorações anuais em homenagem ao seu líder – quer nas escassas apresentações dos seus bailarinos no estrangeiro. Estas últimas mostram coreografias de grande efeito cénico e visual, evidenciando uma técnica inquestionável por parte dos bailarinos e ginastas que integram as companhias, constituindo uma “embaixada cultural” fortemente politizada.

Por ocasião de uma rara abertura à imprensa estrangeira, o jornal *Le Monde*, de 10 de Agosto de 2007, apresentava o título: “Cem mil bailarinos exaltam a reunião entre as Duas Coreias”, reproduzindo uma fotografia onde se via um campo com milhares de jovens a dançar vestidos de branco, formando desenhos geométricos. A notícia referia-se à demonstração no Estádio 1º de Maio a 6 de Agosto na capital da Coreia do Norte, Pyongyang. O texto, enunciado no diário francês, dava conta de “um quadro vivo, uma alegoria do povo coreano reunido sob o auspício da ginástica artística (...) Esta manifestação, sem paralelo no mundo, adquiriu um enorme valor simbólico pois realizou-se a poucas semanas da reunião do Presidente sul-coreano Roh Moo-hyun, com o seu homólogo norte-coreano, Kim Jong-il, a segunda desde a divisão do país em 1948”.

Em 2008, o jornal *Público* relatava a aposta da diplomacia cultural norte-americana – e numa nítida repetição da sua política cultural externa durante a Guerra Fria – informando que a New York Philharmonic seria recebida na capital da Coreia do Norte, num concerto histórico. Os analistas consideravam que o evento seria usado pela máquina de propaganda do regime de Pyongyang, naquele que foi, segundo o próprio programa,

“a maior aglomeração de americanos desde a guerra da Coreia”⁵⁸⁴. Não foi com certeza gratuito o facto de terem dado o nome de “Novo Mundo” ao programa sinfónico apresentado; o objectivo do evento era o de ajudar a quebrar o gelo nas relações entre Washington e Pyongyang. Para que a encenação se concretizasse sem qualquer espécie de mal-entendidos, a capital da Coreia do Norte mandou retirar os cartazes anti-E.U.A. das suas ruas, segundo afirmaria o maestro Zarin Meha (1938). A notícia relatava ainda que a “viagem mostrava o poder da música em unir as pessoas; com 300 membros, incluindo uma centena de jornalistas”: o interesse mediático era óbvio. Considerada a troca cultural mais importante da história das relações entre os dois países, os analistas avançaram com a opinião de que a máquina de propaganda do regime procuraria tirar do evento o maior partido e apresentar o concerto como uma homenagem a Kim Jong-il, em sinal de prestígio e tributo por parte dos ocidentais ao “querido líder”. Na mesma altura, o *Corriere della Sera* publicava um artigo de onde se destacava que “foi feito mais em duas horas de música do que em trinta anos de negociações”⁵⁸⁵. O corpo da notícia referia-se às boas-vindas que foram dadas à orquestra no Grande Teatro de Pyongyang, com um espectáculo de bailado e dança tradicional. A ordem e a simetria coreográfica, exibida por centenas de bailarinos perante o olhar orgulhoso das massas populares, qual catarse colectiva, continuava a ser uma receita válida, onde a ditadura podia manter a sua aposta cinematográfica.

Em 2013, o testemunho de Tim Sullivan à *National Geographic* portuguesa consolidava a ideia da encenação milimétrica por parte do regime de Pyongyang. O repórter, que desde 2012 já visitara o país mais de 25 vezes, estava ciente de que a população era o actor do palco geopolítico norte-coreano, conforme escreveu:

A verdade sobre o quotidiano da Coreia do Norte oculta-se atrás das fachadas de construção oficial. A dança por exemplo. Via-a pela primeira vez numa noite de domingo em Pyongyang, num espectáculo de uniformidade e fidelidade. Com quase quinhentos pares a dançar á sombra de três punhos de pedra apontados ao céu. Cada punho brandia uma ferramenta (um martelo, uma foice e uma caneta) e as três juntas formavam o símbolo do KWP (Partido Coreano dos Trabalhadores). Homens e mulheres rodopiavam em círculos

⁵⁸⁴ Francisca Gorjão Henriques, “A New York Philharmonic leva hoje o Novo Mundo a Pyongyang”, *Público* de 26.2.2008

⁵⁸⁵ Giuseppina Manin “New York Philharmonic Orchestra in Corea del Nord”, *Corriere della Sera* de 5.3.2008

*bem treinados e, entre as canções, mantinham-se de pé em silêncio, aos pares. Pouca gente sorria. Apresentam as expressões neutras tão frequentes nos comícios de massas, onde o tédio, a resignação e o patriotismo se misturam com frequência. Havia funcionários correndo por todo o lado, descompondo em voz alta qualquer pessoa que perdesse o compasso. Nessa noite, não fui capaz de imaginar ninguém a comemorar a vida com danças rígidas escolhidas para aquele evento encenado*⁵⁸⁶.

Em 2013, e por ocasião do primeiro aniversário de Kim Jong-un no poder, a emissora estatal de televisão – a KCNTV – divulgou imagens da população a dançar em diversas praças, vestindo os trajes tradicionais em homenagem à dinastia Kim.

Os dois exemplos referidos – China e Coreia do Norte – mostram que, apesar de os grandes eventos propagandísticos e da diplomacia cultural não substituírem a política, podem ajudar a consubstanciá-la; isso significa que acções desta natureza constituem uma arma efectiva, ainda que não isenta de polémica.

Paradoxalmente, esta linha totalitária continua a contribuir para promover a mudança nas relações bilaterais entre os países envolvidos, em acções que reconfiguram a política cultural e a cultura política, dentro e fora dos países que a promovem.

⁵⁸⁶ Tim Sullivan, “A Coreia finalmente exposta”, *National Geographic Portugal*, Novembro 2013, p. 81

6.4. A reacção do butoh japonês

Dentro da relação da dança com o poder político, a referência ao butoh japonês justifica-se na medida em que esta arte se estruturou e consolidou, a partir de uma tomada de posição de revolta, face a factos políticos ocorridos no final da Segunda Guerra Mundial.

Esta forma de dança, surgida no Japão do pós-guerra e criada por Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010), foi inspirada em movimentos de vanguarda, simbolizando um veículo original de protestos, “alguns dos quais distintamente políticos”⁵⁸⁷.

Acresce que a dança-teatro butoh se apresenta como o resultado da confluência de duas culturas completamente opostas e nitidamente anacrónicas: a ocidental, que vinha sendo consubstanciada pelos idos da modernidade de uma ideologia americana da década de 1950, e pela oriental, aferrolhada em séculos da mais pura tradição milenar japonesa.

Para se perceber a intenção subjacente à formulação desta arte é necessário ver que no Japão do final da Segunda Guerra Mundial, numerosos artistas reagiram contra a presença americana em solo nipónico e contra as estruturas fixadas pelas suas próprias tradições e sistemas de valores, expressando-se através de *happenings* subversivos e manifestações de rua. Foi no decorrer desses anos de turbulências que se forjaram as ideias que deram início ao butoh: mais do que um protesto ou do que uma dança, o butoh surgiu como filosofia de percepção da existência humana. O seu carácter provocatório apoiou-se numa concepção abstracta do movimento, fruto de um tempo marcado por duas bombas atómicas e pelo consequente horror de corpos retalhados.

Daí que a dança das trevas, do erotismo e da violência, experienciasse uma total subversão da ideia da dança: nos antípodas dos corpos belos, leves e longilíneos do bailado clássico ocidental, a estética do corpo japonês causou um certo “desconforto” às plateias do Ocidente, revelando, muitas das vezes, a transformação que o tempo desenha no corpo, o envelhecimento e a morte a que está sujeito.

⁵⁸⁷ Nancy Reynolds; Malcolm McCormick, *Obra Cit.*, p. 666

Com rigor, o *butoh* constituiu uma reacção acima de tudo contra a influência ocidental, na qual a *Ausdruckstanz* teve um papel importante. Neste ponto importa salientar que, antes da Segunda Guerra Mundial, as teorias de Mary Wigman chegaram ao Japão, uma vez que os progenitores do *butoh* – Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata – foram estudantes de Takaya Eguchi (1895-1929), que, por sua vez, estudou com Wigman. Os criadores da arte *butoh* procuraram nas vanguardas europeias (como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo) e nas danças japonesas (como o teatro *Nô* e *Bugaku*), a inspiração para a sua arte. Seguindo uma estética que tinha como proposta a subversão de convenções caracteristicamente assumidas pelas vanguardas, o *butoh* procurou uma forma de expressão que não fosse necessariamente coreografada, nem presa a movimentos estereotipados que remetiam para uma técnica específica.

As primeiras actuações provocaram um verdadeiro escândalo e muitos membros da Associação de Dança Japonesa repudiaram o trabalho, pela violência e contestação face à linguagem formal. Era um sopro de novidade que passara a dar nome a um movimento de vanguarda que, na prática, já existia num circuito muito fechado, liderado por alguns artistas e escritores. A filosofia predominante era o próprio redimensionamento do nacionalismo nas linguagens artísticas, propondo uma total liberdade e ruptura com o moralismo da época, e também com a excessiva influência estrangeira, que fazia os japoneses distanciar-se do eixo de sua própria cultura. A estética formalista/minimalista mostrava a paisagem do sofrimento humano pós-Hiroxima/Nagasaki, encaixando-se em rostos expressivamente contorcidos, esqueléticos, corpos cobertos de cinzas que transmitiam uma frieza considerada, frequentemente, demasiado abstracta.

Foi a vertente contestatária da dança *butoh* que a catapultou para a esfera da controvérsia artística, vindo a repercutir-se extensamente na cultura nipónica ao longo das últimas décadas. Com efeito, há todo um argumento social e político por detrás da expressão cénica do *butoh*. É preciso salientar que, a Segunda Guerra Mundial havia terminado com a eclosão de duas explosões atómicas em território japonês, o que motivara um clima espontâneo de rebelião que, por sua vez, confrontava os valores sociais e éticos que haviam levado as nações a tal ordem de eventos. Os movimentos pacifistas eclodiram com uma vitalidade que foi acompanhada pelas artes, tornando-se num dos campos privilegiados para contestar a força das armas, e fazendo surgir um forte impulso de desconstrução das convenções estéticas, estabelecidas pela história recente, em radical

oposição ao realismo da representação. Isso justifica o carácter de excepção do butoh e a singularidade da sua linguagem corporal, que estabeleceu uma intenção vinculadamente politizada, exibindo uma actualidade tão abstracta que escapou, inicialmente, à ideologia artística contemporânea do Ocidente.

Em Março de 2013 teve lugar, no Brasil, um colóquio intitulado “Corpolítico”⁵⁸⁸, onde se reflectiu sobre o corpo e a linguagem discursiva que ele mostra, salientando-se a sua importância nas transformações sociais, culturais e políticas, e explicando, assim, a dimensão política que habita a pele. Dentro do evento, foi dado especial destaque ao butoh, que, sendo por excelência uma “arte do corpo”, vivifica, na sua práxis, férteis momentos de ruptura, tensão e afirmação, portadores de uma voz-acção que resulta da fricção entre a presença e o movimento. Foi precisamente isso que Yoshito Ohno (1938), filho e continuador do fundador do butoh, Kazuo Ohno destacou, apontando que, no Japão, esta arte tem vindo a afirmar-se como uma das vozes que desloca o corpo para o centro de uma complexa teia de relações, a maior parte das vezes políticas, reiterando, no entanto, a ideia de que, apesar do butoh, enquanto movimento, nunca tenha tido uma direcção política ou religiosa, assenta no corpo, veículo privilegiado de transmissão de discursos conceptuais. O artista chega mesmo a definir o butoh como “uma espécie de surrealismo que usa o corpo para se expressar”⁵⁸⁹, mergulhando num processo de hibridizações, a partir do “desencantamento” do pós-modernismo ocidental, destabilizando a percepção e as certezas dos espectadores, traduzindo e contrapondo as inquietações e desmobilizações da sociedade contemporânea. Yoshito Ohno apresentou *Ventos do Tempo*, obra onde reflecte acerca de questões da actualidade, através de uma arte mutante por excelência, analogia da vida contemporânea, interpretando-a num diálogo com o tempo presente vivido. A crise mundial, a queda dos valores instituídos, o paradigma de um mundo assente sobre novos valores numa época em que a globalização “encolhe” o planisfério, são os temas que Ohno aborda em *Ventos do Tempo*. Porque, eventualmente, mais do que qualquer arte cénica, o butoh apresenta a crueldade, a terrível realidade do homem frente a frente ao seu século, sem máscaras e sem comiseração.

Despida de concessões face à universalidade ocidental, que sacrifica a diferença a favor do “igual”, compreende-se o butoh como um estilo japonês não necessariamente

⁵⁸⁸ <http://corpolitico.wordpress.com> (visualizado a 15.3.2013).

⁵⁸⁹ <http://m.estadao.com.br/noticias/impreso,filho-de-kazuo-ohno-vem-a-sao-paulo-para-ensinar-a-arte-do-buto-,1004985.htm> (visualizado a 15.3. 2013).

nacionalista mas que mostra os símbolos da exploração de uma cultura de identificação nacional que coloca perguntas universais.

A proposta da “dança da escuridão”, como foi variadas vezes apelidada, retirou a sua força dentro da própria cultura japonesa, mas deu total liberdade ao corpo para falar por ele mesmo, revelando-se até ao seu interior e, conseqüentemente à sua essência, rejeitando a superficialidade do banal e os valores materialistas do acelerado desenvolvimento contemporâneo.

Em 2013, os Sankai Juko – um dos mais prestigiados e antigos grupos de butoh – receberam o Prémio da Fundação do Japão, no mesmo ano em que apresentaram a obra *Umusuna*, um espectáculo onde não se esquece a recente catástrofe da central nuclear de Fukushima, mostrando que as preocupações político-sociais continuam na ordem do dia dos artistas nipónicos.

A pertinência da referência ao butoh no âmbito deste estudo assenta, assim, nos seus próprios fundamentos, que defendem que não há separação entre a arte e a vida, e que a arte não é mais do que pensamento político enquanto preocupação do mundo, um espelho daquilo que, através da resistência, a impulsiona para a criação.

6.5. Um “corpo” nacional: o Ballet de Cuba

Em 1948, Alicia⁵⁹⁰, Fernando⁵⁹¹ e Alberto Alonso⁵⁹² formaram a primeira companhia cubana de bailado – o Ballet Alicia Alonso⁵⁹³, embrião do que mais tarde viria a ser denominado Ballet Nacional de Cuba, a nomenclatura adoptada em 1959, ano do triunfo da revolução encabeçada por Fidel Castro (1926). O triunvirato pretendia criar uma escola de dança clássica cubana, e foi com esse objectivo que fundaram, no ano de 1950, a Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso⁵⁹⁴, grupo onde se forjariam as gerações seguintes de bailarinos cubanos. Contudo, no ano de 1952, a Academia foi encerrada por ordem de Fulgencio Batista (1901-1973)⁵⁹⁵, reabrindo tempos depois – 1955 – com o nome de Ballet de Cuba. A incompatibilidade dos Alonso com a ditadura de Batista levou o grupo a procurar contratos fora de Cuba, dançando sucessivamente em Leningrado, Moscovo e Kiev. Isso fez com que se tornassem conhecidos no estrangeiro e levou-os a aprofundar uma simpatia para com a sociedade socialista, que dava à sua dança uma dimensão política.

Em 1958, Alicia Alonso dançou juntamente com Igor Youskevitch (1912-1994), nos Ballets Russes de Monte Carlo, numa digressão mundial que culminou com o regresso a Cuba, em 1959, a tempo de se aliar à revolução dos “Barbudos” de Sierra

⁵⁹⁰ Alicia Alonso (1920) formou-se nos E.U.A. com Enrico Zanfretta e Alexandra Fedórova na School of American Ballet. Em 1938 debutou na Broadway e, mais tarde, uniu-se ao Ballet Theatre of New York. Trabalhou em seguida com Michel Fokine, George Balanchine, Leonide Massine, Bronislava Nijinska, Antony Tudor, Jerome Robbins e Agnes de Mille, consolidando-se como intérprete de grandes obras do repertório romântico e clássico.

⁵⁹¹ Fernando Alonso (1914) casou-se com Alicia em 1938 e, depois de terem partido para os E.U.A. e de aí terem trabalhado, Fernando foi colocado na “lista negra” dos estrangeiros comunistas, e considerado *persona non grata* em território americano, numa altura em que o “medo vermelho” do McCartismo efectuava as suas purgas anti-americanas. Depois do divórcio com Alicia em 1974, perdeu a direcção do BNC e exilou-se em Camagüey, de onde, durante décadas, dirigiu o ballet local.

⁵⁹² Alberto Alonso (1917-2007) estudou nos E.U.A., no Springhill College, em Alabama. Em 1935 actuou com os Ballets Russes do Colonel de Basil em Monte Carlo e, em 1940, regressou a Cuba, iniciando a sua carreira como coreógrafo. Em 1993 pediu asilo político aos E.U.A., tornando-se mestre coreógrafo residente na Dance Theater of Santa Fe.

⁵⁹³ Estreia a 28.10.1948 no teatro Auditorium, em Havana.

⁵⁹⁴ Inicialmente foi dirigida por Fernando Alonso e, a partir dos anos 60, adquiriu o nome de Escola Nacional de Bailado, decénio em que passou a ser dirigida por Ramona de Súa (1941).

⁵⁹⁵ Fulgencio Batista governou Cuba de 1933 a 1940, e foi presidente oficial do país de 1940 a 1944 e, novamente, de 1952 a 1959, até ser deposto por Fidel Castro nesse ano. Obteve exílio permanente na Ilha da Madeira e viveu no Estoril. Mudou-se para Guadalmina, em Espanha onde morreu. Batista consolidou o seu poder concentrando em si todas as nomeações para os cargos públicos, passando a governar como um verdadeiro ditador. Contando com o reconhecimento diplomático e apoio militar dos E.U.A., Batista instaurou um regime autoritário, mandando prender os seus opositores e restringindo as liberdades através do controle da imprensa, da universidade e do congresso.

Maestra. Foi precisamente essa “colagem” à causa cubana, essa identificação com o ideal independentista, que veio a fazer com que, quando o governo de Castro assumiu o poder em 1959, a companhia Alonso fosse nacionalizada, assumindo o nome de Ballet Nacional de Cuba (BNC). Tal facto pressupõe uma legitimação por parte do regime que os fez representantes de uma cultura nacional: no ano da revolução, Alicia foi consagrada *Prima Ballerina Assoluta*, título que a certificou como primeira bailarina clássica cubana. Quanto a Fernando, tornar-se-ia no director e Alberto no coreógrafo da companhia.

A partir da memória de uma colonização espanhola e depois de uma “anexação” americana, desenvolveu-se uma forte tendência nacionalista à qual o BNC se associou, defendendo uma popularização das artes como único garante da transmissão dos valores nacionais. Desde logo, esta aliança se mostrou proveitosa para ambos os campos: o Estado, ao legitimar a empresa de Alonso, contava como mais uma ferramenta de propaganda revolucionária, a nível internacional, e como uma embaixada cultural da ilha, participando no desenvolvimento do bailado cubano; para o BNC a nacionalização da companhia permitiu-lhe dispor de uma infraestrutura de sólida institucionalização – condições que, de outro modo, dificilmente atingiriam – como ainda lhes facultou uma maior visibilidade no estrangeiro, visibilidade essa que ajudou a consolidar uma escola cubana de bailado.

Sob a divisa "Com a Revolução tudo, contra a Revolução nada"⁵⁹⁶, o compromisso dos Alonso uniu o público em torno de bailado, permitindo formar um novo gosto estético que recuperava os valores de sentimento e de identidade nacionais, que a história colonial de ilha havia subjugado. Isso significou que todos os cubanos se sentiram representados pelo BNC, uma vez que a companhia defendia a miscigenação, mostrando bailarinos de todas as etnias e províncias da ilha, chegando a ter estruturas fora de Havana. Os Alonso pretendiam criar uma “certa” identidade nacional através da dança, num modelo importado de França e da Rússia, via E.U.A., lugar de formação e profissionalização dos três artistas; certamente que o seu estatuto nacional se deveu a terem adquirido grande popularidade, pelo simples facto de, desde o início, se aliarem ao projecto político da independência cubana.

⁵⁹⁶ Slogan revolucionário, extraído do discurso de Fidel Castro de 16.6.1961 e conhecido como *Palabras a los Intelectuales*.

No início da década de 1960, quando Cuba se aliou ao regime soviético, o BNC era a única companhia que recrutava exclusivamente no mercado nacional, ou seja, todos os seus bailarinos permanentes eram cubanos⁵⁹⁷. O seu comprometimento com uma “identidade cubana”, definida a partir das características corporais dos seus elementos – o “corpo cubano” como Fernando Alonso lhe chamaria – era um conceito tanto mais singular quanto diversificada era a população da ilha, o resultado de ondas de migração de Espanha, de África mas igualmente da Europa, E.U.A., China e Rússia. Dentro desta multiplicidade étnica, Fernando Alonso identificou traços físicos comuns que caracterizavam os bailarinos cubanos, particularidades a partir das quais estabeleceu e desenvolveu uma técnica assente numa forte componente desportiva e teatral.

Para divulgar internamente a arte de Terpsícore e promover a companhia externamente, e um ano após a revolução, em 1960, criou-se o I Festival de Ballet de Havana, evento logo convertido num dos encontros de maior relevância do bailado da América Latina⁵⁹⁸. Posteriormente, a crescente qualidade do BNC, agora assegurada pelo totalitarismo tropical cubano, fez com que fosse convidada a actuar, por diversas vezes, nos palcos da Europa, Ásia e, em 1978, nos E.U.A.

Ainda nos anos 60, o BNC pautou-se por uma atitude original, que permitiu a efectivação da dança nas áreas mais profundas da vida cubana: a visita a numerosas fábricas, a organização de conferências didácticas seguidas de representações que ajudassem a formar um público esclarecido e atento, numa experiência singular de propaganda dirigida, que ajudava a integrar o bailado no gesto revolucionário. Confrontando dois mundos e recuperando valores previamente reservados a uma pequena parte da população – a classe média – esta acção ajudou a divulgar o bailado na cultura popular, identificando-o como capital simbólico do novo tempo cubano, e reclamando uma arte para o povo.

Em 1960, o BNC actuou em Berlim Leste e na Coreia do Norte e, em 1966, efectuou uma digressão à América Latina e à U.R.S.S., numa espécie de embaixada cultural do regime de Havana. É precisamente durante esta tournée que surge o convite por parte de Maya Plisetskaya, à data a *Prima Ballerina Assoluta* do Bolshoi, a Alberto Alonso: a bailarina soviética pediria ao cubano que coreografasse para si *Carmen Suite*,

⁵⁹⁷ Ver Pauline Vessely, “Un corp national”, *Repères, cahier de danse*, Novembre 2009, p.11

⁵⁹⁸ O American Ballet participaria logo neste primeiro evento, mostrando a “diplomacia cultural” da Guerra Fria, naquilo que foi uma ocasião distinta para provar a excelência dos campos ideológicos.

obra onde o artista introduziria passos característicos das danças populares cubanas, e que seria apresentada no ano seguinte, em 1967, no Bolshoi, em Moscovo.

Quanto ao repertório, verificou-se uma nítida influência do bailado romântico, destacando-se criações como *Giselle*, *Carmen*, *O Lago dos Cisnes*, *Copélia*, *D. Quixote*, *O Corsário*, *Esmeralda*, *Bayadere*, *A Bela Adormecida* e *Les Sylphides*⁵⁹⁹. Esta ascendência explica-se pelo facto de o bailado romântico se encontrar associado a uma forte mensagem política, inspirada pela Revolução Francesa, que encarnava os valores sobre os quais o governo de Castro se reconhecia – um regime independente, criado a partir de uma base popular e, por conseguinte, única legitimadora do poder político. A inspiração da dança clássica advinha da recuperação do modelo soviético assente na tradição de um virtuosismo que se traduzia numa perícia e perfeição estética que pretendia ser um reflexo do próprio regime político.

Porém, não se pode deixar de referir os "ballets políticos", que exaltaram o sentimento nacional, a luta pela liberdade e o sentido de dever, o que influenciou a criação de obras patriotas e patrióticas, num compromisso político bastante comum aos regimes ditatoriais, e já visto anteriormente. De entre os bailados ideológicos destinados a fortalecer a mitologia revolucionária – da colonização espanhola à luta pela liberdade do povo cubano – os Alonso não tiveram dificuldade em criar obras de exaltação nacional, peças, aliás, bem recebidas pelo público, crítica e governo. Em 1960, e apenas um ano após a vitória dos guerrilheiros da Sierra Maestra, o BNC estreia *Despertar*, do coreógrafo cubano Enrique Martínez (1926-1998), um bailado baseado na acção revolucionária nacional, e na epopeia castrista da vitória popular. Depois, e ao longo das décadas subsequentes, integrar-se-iam no repertório peças como *Homenagem a Tânia, a Guerrilheira* (1968), *Conjugação* (1970), uma homenagem a Che Guevara, *O Avançado*, um bailado épico, de exaltação patriótica, apresentado ao longo de mais de quatro decénios pelo BNC e ainda: *A Noite do Eclipse*, onde se evocam os poetas cubanos no século XIX, como Juana Borrero (1877-1896) e Carlos Pío Utrach (1872-1897), que lutaram pela liberdade de Cuba; *Rítmicas*, um contraponto entre a técnica académica e elementos das danças populares cubanas; *O Rio e o Bosque*, onde se vai buscar a contribuição da cultura africana para a formação da nacionalidade cubana; *Tarde de Sesta*, obra de homenagem ao compositor Ernesto Lecuona (1895-1963), onde se exalta o

⁵⁹⁹ Para uma listagem completa ver <http://www.balletcuba.cult.cu/>

carácter e as contradições da mulher cubana face ao poder colonial; *Cuba dentro de um piano*, bailado em que se aclama a expressão nacional, em obras para piano, de compositores cubanos do século XIX e XX: Manuel Saumell (1817-1870), Ignacio Cervantes (1847-1905), Ernesto Lecuona e Harold Gramatges (1918-2008) e *O Futuro Nasceu em Outubro* (1977), uma homenagem à revolução russa. Este reportório, “colado” à ideologia castrista, reflectiu o desejo de transmitir uma imagem da cultura cubana em linha com o discurso revolucionário comunista, que contribuiu para o desenvolvimento de estereótipos do pensamento nacional, bem como para a difusão de um movimento configurado a partir das características físicas, intrínsecas aos bailarinos cubanos.

No entanto, o envolvimento ideológico do BNC não se limitou à construção de um reportório em consonância com os ideais da nação: foi mais longe, ajudando à fundação de uma escola de bailado, que definiria um “estilo cubano” tendo em conta as especificidades dos artistas nacionais, tanto física como simbolicamente, e participou na criação e dinamização de estruturas profissionais, que ajudaram a difundir e a enraizar os ideais da nova sociedade cubana. Aliás, o culto da personalidade do trio inicial composto por Alicia, Fernando e Alberto Alonso, construiu-se à semelhança de um outro, presente ainda hoje no imaginário colectivo da ilha: Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara (1928-1967) e Camilo Cienfuegos (1932-1959). De modo que a tríplice, a quem se deve a nova história cubana, perdura equidistante do *pas-de-trois* inicial da empresa Alonso: se Alicia Alonso se destacaria ao longo de décadas como embaixadora artística, o mestre de ballet, Fernando Alonso, apoiado por Alberto, coreógrafo seu irmão, desenvolveu uma verdadeira “escola cubana” que ainda hoje vigora em Havana.

Posteriormente, e no processo natural de surgimento de novos valores alternativos, os bailarinos, saídos da Escola Nacional de Ballet, difundiram o modelo apreendido, disseminando-o a partir de um “corpo nacional” *habanero*, que jamais se afastou do discurso dos ex-guerrilheiros da Sierra Maestra. Um dos exemplos desta coexistência ideológico-artística é a fundamentação da dança, como arte popular, arte essa que Fernando Alonso viria a recuperar, por ocasião da gala dos vinte anos do BNC em 1974, na qual refere:

Nascido nas cortes da Itália e da França, a arte de elite do bailado começou a enraizar-se no povo, extraindo as essências autóctones das diferentes nacionalidades para qualificar novas cores, para fortificar com novas tendências e para ajudar o homem médio, a elevar-se no seu caminho artístico

*e intelectual. A partir daí, o ballet nunca mais foi uma arte de reis e poderosos, mas a arte do povo, para o povo, como se exige do novo tempo. É por isso que nós trabalhamos*⁶⁰⁰.

Esta citação mostra que, a exemplo do que se passara na Revolução Russa de Outubro de 1917, onde inicialmente se colocara o problema da hereditariedade de uma “arte da corte”, incompatível com o poder revolucionário bolchevista, que cedo foi reconfigurado segundo os novos ideais do proletariado, a dança clássica cubana integrou os princípios da política castrista e usou-os como inspiração da sua obra coreográfica.

Em 2000, e por ocasião do seu octogésimo aniversário, o presidente cubano Fidel Castro condecorou a bailarina Alicia Alonso com a Ordem José Martí, a mais alta distinção que confere o Conselho de Estado da ilha. Em 2010, e por altura do nonagésimo aniversário da *Prima Ballerina Assoluta* cubana, Raúl Castro (1931) concedeu-lhe a ordem que reconhece a contribuição cultural de personalidade da América Latina. No decreto do Conselho de Estado, lido na cerimónia oficial, destaca-se que Alicia Alonso “é uma das personalidades mais relevantes da dança e figura de destaque do bailado clássico no âmbito ibero-americano”, frisando a importância e contributo da artista, não só para Cuba mas para toda a dança da América Latina⁶⁰¹.

A “protecção” governamental ao BNC e a identificação da companhia com o regime de Castro não invalidou que surgissem, ao longo das décadas, deserções. É um facto que se observaram (e observam) inúmeras “fugas” de bailarinos cubanos para o chamado “mundo capitalista”: os casos mais flagrantes começaram em 1966, quando dez bailarinos cubanos, aproveitando uma deslocação ao Festival de Paris, pediram asilo político⁶⁰². No ano de 1971, foi a vez de Miguel Campanería desertar, aquando de uma

⁶⁰⁰ Discurso de Nicolas Guillén no Congresso Continental da Cultura de Santiago do Chile, em 1953, e repetido por Fernando Alonso, em 1974. Citado por Pauline Vessely, “De la propagande révolutionnaire cubaine. Le ballet National de Cuba au coeur des idéaux castristes”, *Opus 11 & 12*, Mars, L’Harmattan, 2008, pp. 259-260

⁶⁰¹ A convivência com o poder de *El Comandante* fez com que Alicia fosse premiada com 130 distinções nacionais e 180 reconhecimentos mundiais. Sobre o assunto ver Isis Wirth, *La Ballerina & El Comandante, L’histoire secrète du Ballet de Cuba*, François, Bourin Editeur, Paris, 2013

⁶⁰² Nesta deserção parisiense, e entre a dezena de bailarinos, contava-se o pai do neto de Alicia, Lorenzo Monreal. Esta fuga maciça teve muito a ver com a homofobia do regime castrista, que assentava não só no pressuposto da demarcação da “depravação” imperialista e numa moral “puritana”, ou não tivessem passado os irmãos Castro por um colégio jesuítas. Assim, defendeu-se uma virilidade masculina que, a não ser cumprida, direccionava os “transgressores” para os campos das Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAP), versão “tropical” dos *GULAG* soviéticos ou dos *LAOGAI* chineses – a reeducação pelo trabalho. Embora Alicia influísse na defesa do seu corpo masculino de bailado, alguns bailarinos foram inevitavelmente convocados para as *UMAP*.

digressão a Montreal, altura em que o BNC efectuava a sua primeira deslocação ao Canadá. Em 1992, Jorge Esquivel, par de Alicia Alonso durante um longo período, pediu asilo na embaixada americana em Roma, quando a companhia se apresentava em Itália. No início de 2000, mais de quarenta figuras importantes do bailado cubano dançavam em companhias estrangeiras. Em 2005, foi a vez do bailarino principal, Rolando Sarabia, aproveitar uma digressão pelo México, onde actuara com o Houston Ballet and Miami City Ballet, para pedir asilo político aos E.U.A. Em 2007, Taras Domitro, Miguel Ángel Blanco e Hayna Gutiérrez aproveitaram uma digressão ao Canadá para desertar e, em 2011, numa nova tournée a Toronto, foi a vez do primeiro bailarino Elier Bourzac e da sua mulher, Patricia González, Jorge Villazón, Yamil Suárez e Hugo Rodríguez seguirem os passos dos seus antigos colegas do BNC. Segundo o que os próprios afirmaram ao jornal *The Montreal Gazette*, a decisão de pedirem asilo político ao governo canadiano tinha a ver com "razões artísticas", uma vez que desejavam explorar a dança contemporânea e trabalhar com coreógrafos internacionais. Reiterando a ideia de deserções contínuas, Roger Salas, num artigo publicado no *El País*, em 2011, escreveu que o número de artistas cubanos que abandonaram Cuba excedia os 180 e não cessava de aumentar⁶⁰³, sendo que grande parte deles pertencia ao BNC.

Em Março de 2013 foi a vez de mais sete membros do BNC desertarem, desta vez no México, lugar onde efectuavam uma série de espectáculos. Numa notícia avançada pelo *Los Angeles Times*, os bailarinos haviam-se deslocado para Miami, pretendendo permanecer nos E.U.A. e aí prosseguir carreira⁶⁰⁴. Foi publicada uma entrevista efectuada ao grupo dos sete dissidentes, na qual estes afirmaram que “foi a decisão mais difícil que tomámos na vida, mas somos jovens e procuramos uma vida artística melhor”⁶⁰⁵. A deserção de membros do BNC, no México, surgiu apenas um mês depois de quinze bailarinos e músicos do grupo Los Guaracheros de Regla terem pedido asilo político, também nos E.U.A., após participarem num espectáculo no Carnaval de Veracruz, no México⁶⁰⁶. Em Junho de 2014 seis elementos do Ballet Nacional abandonaram a

⁶⁰³ Citado por Isis Wirth, Obra Cit., p. 229

⁶⁰⁴ *Los Angeles Times* de 5.4.2013, <http://articles.latimes.com/2013/apr/05/entertainment/la-et-cm-national-ballet-of-cuba-20130404> (visualizado a 14.5.2013)

⁶⁰⁵ <http://cafefuerte.com/culturales/noticias-culturales/teatro/2736-desertan-7-miembros-del-ballet-nacional-de-cuba> (visualizado a 14.5.2013)

⁶⁰⁶ <http://www.martinoticias.com/content/article/19604.html> (visualizado a 14.5.2013)

delegação que os levou a Porto Rico mostrando que o êxodo da companhia de Alonso continua⁶⁰⁷.

Contudo, a mútua colaboração entre *El Comandante* e a nonagenária “Gisele de Castro” superaria qualquer tipo de obstáculos e circunstâncias, mantendo, ao longo de mais de cinco décadas, Alicia “fidelíssima” no duplo sentido: a Fidel e à causa cubana, nunca descurando a sua convicção política. A crítica de dança Isis Wirth refere que “só um poder totalitário poderia oferecer aos artistas os meios para criarem uma obra ‘total’ que forneceu o impulso para uma vertiginosa fascinação”⁶⁰⁸, tal como acontecera já com Arno Breker (1900-1991) e Leni Riefenstahl, no regime nazi e com Serguei Eisenstein (1898-1948) do lado soviético, reiterando a ideia de que é no domínio da arte que o poder ganha uma maior eficácia, porque se dissimula por trás de uma aparência de beleza plástica.

Apesar da deserção de alguns dos seus melhores bailarinos, nos últimos anos, e, à semelhança do que se passaria na U.R.S.S., o BNC sobreviveu e instituiu-se como instrumento e ferramenta de propaganda, tornando a dança cubana num subproduto da política, que ajudou a construir um “corpo” nacional assente na ideia da supremacia do poder político sobre a estética. Nessa subordinação da arte à política, o BNC, traduziu-se na primeira instituição cultural cubana, mantendo o seu compromisso pro-revolucionário, “Pátria ou Morte”, *slogan* que ainda hoje ecoa nos corredores do Teatro García Lorca, em Havana.

⁶⁰⁷ <http://www.miamiherald.com/2014/06/09/4168441/cuban-ballet-defectors-expected.html>
(visualizado a 11.6.2014)

⁶⁰⁸ Idem, pp. 6-7

7. Traços de uma dança portuguesa no final do Novecentos

Só acredito num deus que saiba dançar.

Nietzsche

No panorama nacional da dança portuguesa algumas professoras estrangeiras haviam-se fixado em Portugal, ajudando a educar e desenvolver o frágil cenário da arte de Terpsícore. Cecil Kitkat, no mesmo ano da instalação da ditadura nacional – 1926 – introduziria em Lisboa aulas de dança rítmica, segundo o método de Dalcroze⁶⁰⁹. Seguiu-se Carmén de Brito – Madame Britton (1888?-1963?) – mas foi com Sosso Doukas-Schau (1911-1996), formada na Alemanha por Dalcroze, que a dança rítmica se implantou em Portugal. Administrando cursos por mais de cinquenta anos, as actividades que promoveu tiveram repercussão no meio cultural lisboeta, como daria prova a imprensa da altura. As apresentações públicas das suas alunas mostravam uma nítida influência da dança de Isadora Duncan, uma vez que as alunas de Sosso Doukas se exibiam dançando descalças e envergando túnicas gregas, movimentando-se sobre composições clássicas de Bach e Chopin, o que reproduzia a postura de Duncan.

Na segunda metade do século XX a dança não se confinaria ao Verde Gaio, ainda que este subsistisse como cabeça de cartaz da hegemonia salazarista. Se Madame Britton e Sosso Doukas-Schau haviam já introduzido em Portugal um certo tipo de dança baseado na ginástica rítmica dalcrozeana, foi o Circulo de Iniciação Coreográfica de Margarida de Abreu que lançou as bases de uma “doutrina estética”, onde a fusão entre a dança e a música se dava dentro da acção dramática. Completando este cenário no ensino, a prussiana Ruth Asvin (1897-1988), vinda do expressionismo da dança alemã, abriria uma escola no Ginásio Clube Português, onde leccionaria durante perto de quatro décadas (dos anos 40 aos anos 80).

Em 1956, o Instituto de Alta Cultura aceitara subsidiar um Centro de Estudos de Bailado adstrito ao Teatro Nacional de S. Carlos. O Centro duraria até 1972 e,

⁶⁰⁹ Ver Peter Schau, *Sosso Doukas-Schau, Uma vida ao serviço da dança rítmica*, Ed. Autor, Lisboa, 2011, pp. 25-27

inicialmente, foi dirigido por Luna Andermatt⁶¹⁰ e pelo crítico Tomás Ribas, tendo estes dado lugar a Margarida de Abreu e a Ivo Cruz. O Centro contou com a colaboração de professores estrangeiros como Daniel Sellier, posteriormente *maître de ballet* do National Ballet of Canada, e William Dollar (1907-1986), seguindo-se em 1970, Anna Ivanova. Pretendeu ser, acima de tudo, um estabelecimento de ensino oficial que formasse bailarinos para uma futura companhia, o que veio a efectivar-se na Companhia Portuguesa de Bailado.

Porém, anos antes, assistir-se-ia à criação de uma companhia independente das instituições governativas do Estado Novo e que conduziria, pela primeira vez a dança nacional a um grau de excelência que nunca atingira: o Ballet Gulbenkian.

⁶¹⁰ (1926-2013). Em 1961, Luna Andermatt daria ainda corpo à Companhia Portuguesa de Bailado, cuja falta de apoio governamental fez com que não durasse mais do que uns escassos meses.

7.1. O papel do Ballet Gulbenkian

No mesmo ano que o Instituto de Alta Cultura subsidiou um Centro de Estudos de Bailado – 1956 – a Fundação Calouste Gulbenkian era inaugurada e quatro anos após o evento, em 1960, a direcção anunciava o surgimento de uma estrutura autónoma – o Centro Português de Bailado – a partir do qual se formaria, logo no início do ano seguinte, o Grupo Experimental de Ballet⁶¹¹, depois denominado Grupo Gulbenkian de Bailado (a partir de 1965)⁶¹² e, em 1975, rebaptizado Ballet Gulbenkian⁶¹³.

Nos primeiros anos, o Grupo Experimental de Ballet criou um repertório eclético quase todo da autoria do seu director artístico, Norman Dixon (1926), que também remontou algumas das peças do universo diaghileviano, dele tendo feito parte *As Sílfides*⁶¹⁴, levadas a cena em 1961 e exibidas trinta e dois anos após o desmembramento dos Ballets Russes.

Já denominado Grupo Gulbenkian de Bailado, seria a vez de o seu primeiro director artístico, Walter Gore (1910-1979), levar a palco, na primeira temporada em 1966, *Carnaval*⁶¹⁵ de Michel Fokine, um bailado dançado no segundo espectáculo que a companhia de Diaghilev dera, a 15 de Dezembro de 1917, no Coliseu dos Recreios e que repetiria depois a 17, 18, 22, e 27 de Dezembro do referido ano. Em 1967, a Gulbenkian produz o segundo acto de *Le lac des cygnes*⁶¹⁶ e, em 1968, apresenta nos palcos lisboetas *Danças do Príncipe Igor*⁶¹⁷, que haviam sido dançadas pelos Ballets Russes no Coliseu, a 13 de Dezembro, no seu primeiro espectáculo em Lisboa, e depois repetido a 17, 24 e 25 de Dezembro de 1917. Em 1967, o derradeiro primeiro bailarino dos Ballets Russes,

⁶¹¹ O Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado estreou-se a 11 de Maio de 1961 no Teatro S. João, no Porto.

⁶¹² O Grupo Gulbenkian de Bailado apresentou-se pela primeira vez a 25 de Janeiro de 1966, no Teatro Tivoli, em Lisboa.

⁶¹³ O Ballet Gulbenkian actuou pela primeira vez no Grande Auditório Gulbenkian a 6 de Novembro de 1975.

⁶¹⁴ *Les Sylphides* tiveram a sua estreia absoluta pela mão do Ballet Imperial, a 23 de Fevereiro de 1907, no Teatro Mariinsky, em S. Petersburgo, com o título original *Chopiniana*. Os Ballets Russes incluíram-na na sua primeira temporada parisiense, a 2 de Junho de 1909, no Théâtre du Châtelet.

⁶¹⁵ Bailado apresentado pelos Ballets Russes pela primeira vez no Theater des Westens, de Berlim, em 20 de Maio de 1910, sob música de Robert Schumann e coreografia de Michel Fokine.

⁶¹⁶ *Le Lac des cygnes* foi adaptado por Michel Fokine e dançado pelos russos na sua temporada de 1911 em Paris; no entanto, a estreia absoluta teve lugar em 1877 no Teatro Bolshoi em Moscovo, sob libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer.

⁶¹⁷ Estreado pelos Ballets Russes a 18 de Maio de 1909, na sua primeira temporada parisiense, no Théâtre du Châtelet.

Serge Lifar, deslocar-se-ia a Lisboa para proferir uma conferência, no dia 26 de Janeiro no Teatro Tivoli, com o título *Dès Ballets Russes à nos jours*⁶¹⁸. No ano seguinte, em 1968, Lifar foi ainda convidado pela Fundação Calouste Gulbenkian a coreografar *Salade* e, em 1969, remontou a sua versão de *O Pássaro de Fogo*⁶¹⁹. Nesse mesmo ano, Leonide Massine, o bailarino principal aquando da vinda da companhia diaghileviana a Lisboa, é convidado a montar *O Belo Danúbio*, igualmente a convite da Fundação. Com Milko Sparembek (1928) como director artístico entre 1970 e 1975, o Grupo Gulbenkian de Bailado volta-se decisivamente para o bailado contemporâneo, ainda que encontrasse alguma margem para o repertório clássico. O mestre do Ballet Gulbenkian, Geoffrey Davidson, remonta *Petrouchka*⁶²⁰, em 1970 e, em 1974, é a vez do mesmo bailado ser coreografado por Yurek Lasowsky⁶²¹, cuja versão Carlos Trincheiras (1937-1993) reproduziu em 1977, curiosamente uma obra nunca dançada pela trupe russa em Lisboa. No ano de 1970, foi levada ao palco Gulbenkian uma nova apresentação de *Giselle*, e d' *O Quebra-Nozes* com versões de Anton Dolin, ex-bailarino da companhia de Diaghilev. Ainda sob a direcção artística de Sparembek, o Grupo Gulbenkian de Bailado abriu-se a uma nova linha e a correntes estéticas com origens nos E.U.A., mediante convite feito a coreógrafos estrangeiros como John Butler (1918-1993), Lar Lubovitch (1943), Richard Kuch, Norman Walker, Milenko Banovitch e a alguns bailarinos estrangeiros residentes na companhia, designadamente Jorge Garcia, Patrick Hurde ou Jim Hughes. Sparembek apelaria ainda à colaboração de artistas plásticos nacionais, como Cruzeiro Seixas (1920), Nadir Afonso (1920-2013), Emília Nadal (1938) e Charters de Almeida (1935).

Em 1972, criam-se os Estúdios Coreográficos Gulbenkian, iniciativa importante e significativa, uma vez que permitiu aos bailarinos da companhia, interessados na criação e composição coreográficas, explorarem as suas capacidades e possibilidades. Foi no âmbito dos Estúdios Coreográficos que, entre 1972 e 1974, se iniciaram na composição e escrita coreográfica, além de alguns elementos estrangeiros da companhia, alguns bailarinos portugueses: Carlos Fernandes (1943), Vasco Wellenkamp (1942), Isabel Santa-Rosa (1930-2001), Elisa Worm (1939) e António Rodrigues (1939), Marta Ataíde (1945), António Laginha (1955), Pedro Coelho (1958), Olga Roriz (1955), Lúcia Lozano

⁶¹⁸ IAN/TT, Fundo SNI/IGAC, Caixa 785 e *O Ballet*, N.º 5, Out-Dez. 1966, p. 2

⁶¹⁹ Estreada pelos Ballets Russes a 25 de Junho de 1910 na Ópera de Paris, com coreografia de Michel Fokine e música de Igor Stravinsky.

⁶²⁰ Estreado pelos Ballets Russes a 13 de Junho de 1911 no Théâtre du Châtelet, em Paris.

⁶²¹ Que pertencera aos Ballet Russes de Monte Carlo.

(1942), Elisa Ferreira (1953), Ana Rita Palmeirim (1955), César Moniz (1963), Paula Pinto (1966), Luís Damas (1961), Vera Mantero (1966), Carlos Carvalho (1962), Ângela Clemente (1960), Margarida Bettencourt (1966), Rui Pinto (1967) e João Fiadeiro (1965).

No ano de 1975, Milko Sparembek sai da companhia e o grupo muda o nome para Ballet Gulbenkian. Em 1977, começou a ser dirigido por Jorge Salavisa, que continuou a colaboração com alguns artistas plásticos nacionais, de entre os quais se destacariam António Sena (1941), José Costa Reis (1947), Eduardo Nery (1938), José de Guimarães (1939), Júlio Resende (1917) e Nuno Corte Real. No campo da música foram encomendadas várias obras a compositores portugueses, nomeadamente a Joly Braga Santos (1924-1988), Constança Capdeville (1937-1992), António Victorino d'Almeida (1940) e António Emiliano (1959).

Em 1989, o Ballet Gulbenkian levava a cena a primeira versão de *As Bodas*⁶²², da autoria de Christopher Bruce; já em 1990 Vasco Wellenkamp iria recoreografar o seu *L'après-midi d'un faune*⁶²³, 78 anos depois do alvoroço que a coreografia de Nijinsky provocara no palco do Châtelet, em Paris. Em 1980, *A Sagração da Primavera* seria apresentada numa primeira versão de Joseph Russillo e, já em 2003, numa segunda versão, da autoria de Marie Chouinard. Se a influência da companhia diaghileviana não se fez sentir de um modo muito profundo no Ballet Gulbenkian, não deixou de ser importante como referência histórica.

Entre 1996 e 2003, a direcção artística do Ballet Gulbenkian foi da responsabilidade de Iracity Cardoso (1945) e, a partir de 2003, de Paulo Ribeiro (1959), que permaneceria à frente da companhia até à sua extinção, em 2005.

Se o Ballet Gulbenkian se debatera nos primeiros tempos com problemas de preparação técnica – como experimentara o Verde Gaio – a contratação de directores estrangeiros, experientes e com carreiras sólidas, haveria de lhe traçar um caminho mais exigente, tornando-se na primeira formação portuguesa de dança a funcionar em moldes verdadeiramente profissionais, ao nível das suas congéneres estrangeiras. Os seus directores artísticos souberam lançar os alicerces para a criação efectiva de um grupo de bailado, que fosse capaz de dançar originais e que trabalhasse sobre o repertório clássico

⁶²² *Les Noces*, Estreado no Gaîté Lyrique de Paris, a 13 Junho em 1923 com coreografia de Nijinska e música de Igor Stravinsky.

⁶²³ Estreado a 29 de Maio de 1912 no Théâtre du Châtelet, sob coreografia de Vaslav Nijinsky e música de Claude Debussy.

e contemporâneo. Por outro lado, diversos coreógrafos de renome internacional foram convidados para (re)criar temas para o Ballet Gulbenkian, como é o caso de Hans van Manen (1932), Christopher Bruce (1945), Jiri Kylian (1947), Nacho Duato (1957), Louis Falco (1942-1993), Elisa Monte (1949), Paul Taylor, Lar Lubovitch e Mauro Bigonzetti (1960).

A companhia fez mais de 1100 espectáculos e, entre 1977 e 2000, apresentou perto de 180 obras, tendo os coreógrafos portugueses montado mais de cem peças, número que reflecte o grande investimento e aposta na criação nacional.

O Ballet Gulbenkian ajudou ainda à afirmação da dança portuguesa no circuito internacional. As participações da companhia no estrangeiro foram vastas e bem-sucedidas: em 1969 esteve em Angola e Moçambique, na Expo 70 realizada no Japão, em 1971 voltou a Angola e Moçambique, efectuando igualmente apresentações no Malawi e na Rodésia. São também de assinalar as exposições na Europália, em 1991⁶²⁴, e na Expo 92, em Sevilha. Em 2005 o Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian anunciou a extinção da companhia, decisão que gerou polémica e uma onda de protestos. O seu último espectáculo apresentar-se-ia em Julho desse ano no Teatro Camões, em Lisboa.

Importa acrescentar, aos nomes já citados de artistas plásticos que participaram em obras do Ballet Gulbenkian, outros que, pela sua valência, ajudaram a prestigiar a companhia ao longo de quatro décadas. Se, como referido anteriormente no capítulo 5, ponto 4, os artistas que trabalharam para o Verde Gaio se podem considerar, no geral, de “segunda água”, o Ballet Gulbenkian permitiu colaborações de “primeira linha”, que produziram cenários, figurinos e adereços de grande qualidade plástica. De entre eles há a referir Da Silva Nunes, Artur Casais, Cruzeiro Seixas (1920), António Casimiro (1934), Júlio Resende (1917), Lagoa Henriques (1923-2009), Manuel Lapa (1914-1979), Justino Alves (1940), Gil Teixeira Lopes (1936), Espiga Pinto (1940), Fernando de Azevedo (1923-2002), Álvaro Siza Vieira (1933), Paula Rego (1935) e Nuno Carinhas (1954).

Dentro do Ballet Gulbenkian, torna-se necessário destacar a sua partilha do espaço cénico nacional e internacional com o Verde Gaio: não só alguns bailarinos saíram do

⁶²⁴ A presença portuguesa no festival Europália 91, na Bélgica, apostou num ciclo dedicado à jovem dança portuguesa, protagonizado por alguns coreógrafos, já conhecidos, e por outros que então davam os primeiros passos, como é o caso de Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho (1967) e Paulo Ribeiro.

grupo criado por António Ferro, para integrarem a companhia da Gulbenkian (como é o caso de Isabel Santa-Rosa, Bernardete Pessanha, Maria Antonieta e Albino de Moraes), como coexistiram e dividiram os palcos, por mais de uma década, ainda que circunscritos a universos distintos.

A ideia de que a falta de comparação fizera a vida fácil ao Verde Gaio, durante as suas primeiras duas décadas, não terá sido por culpa do seu mentor, António Ferro, que afirmaria, ao longo dos anos 40 e por várias vezes, a necessidade de se criar mais companhias de dança que fomentassem o gosto pelo bailado nacional. Embora coexistissem em planos diferentes, houve casos em que se confundiu a escolha da companhia da Gulbenkian com a criada por António Ferro, nem sempre com os melhores resultados, como expressou C. de Penaventosa, em 1966, quando o Verde Gaio se apresentou num evento para o qual, segundo o autor, não constituía a melhor opção: “Nas Noites de Walpurgis não se pode estar de acordo que o encargo tenha sido dado ao Verde Gaio, quando temos, presentemente entre nós, uma outra companhia muito melhor adestrada e preparada para espectáculos de ballet: o Grupo Gulbenkian de Bailado”⁶²⁵. De facto, basta folhear a revista *O Ballet*⁶²⁶ para apreender a existência dos dois universos bem diferenciados. Numa confluência ao excelso sabor do Estado Novo, Francis Graça seria mesmo convidado, em 1968, a coreografar o bailado *Encruzilhada* para o Grupo Gulbenkian de Bailado; com partitura de Joly Braga Santos e interpretação de Isabel Santa-Rosa e Carlos Trincheiras, nos papéis principais, a peça formava um dueto revivalista, que aliava um “sábio compromisso entre o clássico e o folclore”⁶²⁷.

Outro exemplo dos equívocos protagonizados, ao longo do tempo em que conviveram juntos, é ilustrado numa carta datada de 7 de Maio de 1974, enviada à Junta de Salvação Nacional e ao Ministério da Comunicação Social, carta essa elaborada pela direcção artística do Verde Gaio, onde se apresentava uma exposição que dava conta do mal-estar geral provocado pela discrepância com o Grupo Gulbenkian, que “gozava de condições de trabalho que o Verde Gaio estava longe de alcançar, apesar de ter sido

⁶²⁵ C. de Penaventosa “As noites de Walpurgis (do Fausto) pelo Grupo de Bailados Verde Gaio”, *Diário da Manhã* de 13.3.1966

⁶²⁶ Publicação editada entre 1966-1970, contou 10 números e teve como director António Pinto Machado.

⁶²⁷ Palavras enunciadas num artigo sobre a aparição de Francis Graça como convidado a coreografar um novo bailado para o Grupo Gulbenkian de Bailado, no *Século Ilustrado* de 13.4.1968

distinguido com os Prémios Imprensa em 1967 para melhor bailarina (Magda Cardoso), melhor bailarino (Fernando Mateus) e melhor coreografia (*Engrenagem*)”⁶²⁸.

A partir deste quadro, percebemos melhor as dificuldades que existiram na falta de demarcação de uma linha de orientação, face às apresentações do Verde Gaio mas, independentemente do facto de não haver um critério de selecção dos convites, o resultado foi que, na ausência destas coordenadas, as participações foram confundindo e condicionando as actuações dos Bailados Portugueses, fazendo com que rareassem.

Independentemente das linhas artísticas das duas companhias, Verde Gaio e Ballet Gulbenkian, acresce referenciar que, se o nacionalismo português levaria o Verde Gaio a produzir obras como *Inês de Castro*, *D. Sebastião* ou *Nazaré* anteriormente referidas, o Ballet Gulbenkian não deixaria também de chamar a si coreografias inspiradas numa historiografia patriótica, com exemplos desde *Homenagem a Florbela* (1962), aos amores de Simão e Teresa em *Amor de Perdição* (1968) ou *O Trono* (1970), este último debruçado sobre a narrativa trágica de Pedro e Inês. Frequentemente se justificou esta opção pelo facto de ela possibilitar um envolvimento mais identificativo do público para com a obra, ou seja, sendo um tema popular assente na história da nação, poderia ser mais facilmente “legível” pelas audiências e pela crítica, fundamentação aliás igualmente utilizada para algumas das obras da Companhia Nacional de Bailado, criada quase a par do grupo da Gulbenkian.

⁶²⁸ IAN/TT/Fundo SNI/IGAC

7.2. A Companhia Nacional de Bailado

A criação de uma Companhia Nacional de Bailado (CNB) era uma ideia que vinha sendo delineada havia décadas, conforme se lê num artigo de Luís d'Oliveira Nunes, datado de 1966, e onde se falava, pela primeira vez, “nas bases para a fundação de uma companhia nacional de bailado (...) há pelo menos cinquenta anos, desde que os ‘Ballets Russes’ de Diaghilev vieram dançar ao Coliseu dos Recreios, que uma plêiade de artistas e intelectuais deu o primeiro passo na criação duma arte balética portuguesa, tal como, aliás, sucedera, por efeito da ‘onda russa’, um pouco em todos os países onde essa forma de arte não conquistara ainda direitos de cidadania”⁶²⁹.

O projecto concretizou-se em 1977, por iniciativa governamental e despacho do então Secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira (1927-1996)⁶³⁰, com a integração de alguns bailarinos do semi-desaparecido Verde Gaio.

O seu primeiro espectáculo foi apresentado no Teatro Rivoli do Porto, a 5 de Dezembro, e em Lisboa, no Teatro S. Carlos, a 17 desse mesmo mês. Entre 1978 e 1993, a coordenação artística esteve a cargo de Armando Jorge, seguida de Isabel Santa-Rosa entre 1994 e 1996. Genericamente falando, este período foi marcado pela montagem de grandes obras de repertório internacional.

Em 1996, Jorge Salavisa, recém-saído do Ballet Gulbenkian, foi convidado a reestruturar a CNB, e foi sob a sua direcção que o repertório contemporâneo conquistou espaço, através de uma estratégia de convites a coreógrafos de dimensão internacional.

No ano de 1999, a direcção artística foi entregue a Luísa Taveira e, em 2001 recaiu sobre Marc Jonkers. Em 2002, foi a vez de Mehmet Balkan ocupar o cargo de director artístico, função que manteve até 2007, data em que Vasco Wellenkamp o substituiu, prosseguindo o desígnio de conjugar o repertório clássico com a criação contemporânea, incluindo a produção nacional. Em 2010, Luísa Taveira reassumiria a direcção artística da CNB e do Teatro Camões.

⁶²⁹ *O Ballet*, N.º 3, Julho de 1966, p. 4

⁶³⁰ Despacho governamental de 12 de Julho de 1977 de 12 de Julho de 1977. Depois de um período transitório, o seu regime jurídico foi fixado pelo Decreto-Lei N.º 460/82 de 26 de Novembro, I Série, N.º 274

Uma vez que a CNB se encontrava sob a alçada do Estado, a crítica achou que ela devia assegurar o repertório clássico, como expressa a opinião de Carlos Pontes Leça: “A Companhia Nacional de Bailado encontra-se especialmente preparada para a apresentação de repertório clássico e neoclássico, libertando o Ballet Gulbenkian daí em diante para se concentrar na dança contemporânea, para a qual se encontrava mais especificamente vocacionado, tanto pela sua dimensão como pelas características dos seus bailarinos”⁶³¹.

Em paralelo, e ao longo das suas trinta e três temporadas (até 2010), a CNB levou a cena variadas peças clássicas, entre elas, alguns bailados do repertório dos Ballets Russes, e que, não sendo da autoria dos seus coreógrafos, haviam sido dançados pela companhia de Diaghilev. No segundo programa, em 1978, a Companhia apresentou *Les Sylphides*, seguindo-se *A Sagração da Primavera*, em 1984, com coreografia de Carlos Trincheiras. A versão original, de Nijinsky, teria que esperar até 2004 para ser dançada pela CNB. Em 1987, a CNB produzia *Apolo*⁶³², e, no ano seguinte, em 1988, *L'Oiseau de feu*, sucedendo-se *Petrouchka*, em 1989. Em 2010, apresentou uma noite de *Homenagem aos Ballets Russes*, onde exibiu um programa com três bailados do repertório diaghileviano: *As Bodas*⁶³³, na versão original de Bronislava Nijinska, *Fauno*⁶³⁴ e *A Sagração da Primavera*⁶³⁵.

Em 1984, a CNB apresentou ainda *A Mesa Verde*, de Kurt Jooss, com remontagem da responsabilidade de Anna Markard, filha do coreógrafo. A companhia apresentou também obras de George Balanchine, Serge Lifar, David Lichine (1910-1972), Kurt Jooss, José Limón, Rudi van Dantzig (1933), Vicente Nebrada (1930) e Lar Lubovitch, e dos portugueses Armando Jorge, Fernando Lima, Carlos Trincheiras, Rui Lopes Graça, (1964), Olga Roriz e Vasco Wellenkamp.

⁶³¹ Carlos Pontes Leça, “Ballet Gulbenkian 25 Anos”, revista *Colóquio Artes*, 2ª Série, N.º 91, Dezembro de 1991, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991, p. 65

⁶³² Originalmente denominado *Apollon Musagète*, foi estreado pelos Ballets Russes a 12 de Junho de 1928, no Théâtre Sarah Bernhardt, em Paris, sob coreografia de George Balanchine e música de Igor Stravinsky.

⁶³³ Bailado estreado pela CNB no Centro Cultural de Belém, a 22 de Junho de 1994

⁶³⁴ Estreia pela CNB no Teatro Camões, a 28 de Maio de 2009, com coreografia de Vasco Wellenkamp, a partir do tema que inspirou Nijinsky para a sua criação de *L'après-midi d'un faune*.

⁶³⁵ Estreia absoluta, a 29 de Maio de 1913, no Théâtre des Champs Elysées. Estreia em Portugal pela CNB numa primeira versão, segundo o original de Nijinsky, reconstruído por Milicent Hodson e, numa segunda versão de Cayetano Soto, estreado no Teatro Municipal de Faro, a 28 de Maio de 2010, e no Teatro Camões, a 27 de Outubro de 2010.

Quanto ao reportório nacional, e no que se refere às memórias do desaparecido Verde Gaio, a companhia apresentaria, em 1987, a reconstrução de um bailado de Fernando de Lima, *O Fado*, com música de Jaime Silva, e que havia sido estreado em 1961, no Teatro S. Carlos.

Simultaneamente, a CNB desenvolveu relações pontuais com outras estruturas de criação, trabalhando, por exemplo, com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra Nacional do Porto e o Quarteto de Pianos de Amsterdão. Foram igualmente readaptadas obras já existentes de compositores portugueses, como é o caso de Álvaro Cassuto (1939), Constança Capdeville (1937-1992), Fernando Lopes Graça (1906-1994), Frederico de Freitas, Joly Braga Santos (1924-1988), António Victorino d'Almeida (1940) e Luís de Freitas Branco (1890-1955).

Indiscutível é o papel que a CNB ocupa hoje na arte terpsicoreana nacional, considerada como uma estrutura artística em que se desenvolvem linhas paralelas de dança académico-clássica, neo-clássica, moderna e contemporânea, para além da criação portuguesa nos estilos mais versáteis.

No contexto da investigação proposta interessa referir que a CNB tem vindo a construir um acervo coreográfico que a levou a ser aproveitada como emissária cultural no estrangeiro, participando em festivais e temporadas diversas, designadamente pela Europa (Espanha, França, Suíça, Luxemburgo), China (1983), Brasil e Bermudas (ambas em 1984).

Por fim, o mecenato da Fundação EDP tem proporcionado uma descentralização que faz com que a oferta cultural, chamada CNB, seja levada em digressões nacionais que percorrem os palcos portugueses fora dos grandes centros urbanos. Nas palavras do administrador da Fundação, Sérgio Figueiredo, "temos a noção da responsabilidade partilhada que é utilizar dinheiro que não é nosso para servir uma comunidade e, desse ponto de vista, temos talvez aquele que foi o primeiro acordo que indexa o financiamento ao cumprimento de objectivos"⁶³⁶. É desta forma que o responsável enquadra o apoio

⁶³⁶

<http://www.fundacaoedp.pt/noticias/a-oferta-cultural-de-qualidade-deve-ser-levada-a-todos-os-portugueses-nao-so-aos-que-vivem-em-lisboa/73> (visualizado a 11.11.2013)

atribuído à CNB, desde 1998, e que tem vindo a ser mantido até ao presente⁶³⁷, incluindo-se numa articulação de mecenato mais vasta, que será vista em seguida.

⁶³⁷ De 1998 a 2007, a Fundação EDP foi mecenas exclusivo da CNB; a partir de 2008 é mecenas principal da companhia e mecenas exclusivo da sua digressão anual. Em digressão nacional, a CNB levou 14 espetáculos em digressão nacional, alcançando um público de 5516 espectadores. Ver <http://www.fundacaoedp.pt/noticias/a-oferta-cultural-de-qualidade-deve-ser-levada-a-todos-os-portugueses-nao-so-aos-que-vivem-em-lisboa/73> (visualizado a 11.11.2013)

7.3. Artistas independentes e mecenas

A par do aparecimento do Ballet Gulbenkian e da Companhia Nacional de Bailado – e à semelhança do que se noutros países – assistiu-se em Portugal à formação de trabalhos a solo ou em grupo de coreógrafos/bailarinos independentes que surgiram à margem das instituições oficiais, impulsionando a implantação e diversidade das “novas danças”: sapateado, dança contemporânea, dança jazz, danças étnicas e de rua que gizaram uma outra ordem artística, social e política, que iria agitar a mentalidade nacional.

Por outro lado, é preciso mencionar que, com a abertura que se seguiu à revolução de 1974 e à consequente instauração da democracia, os próprios artistas nacionais procuraram, independentemente dos grupos de que faziam parte, conhecimentos além-fronteiras, designadamente nos E.U.A., uma vez que as suas escolas não ofereciam resposta a muitos dos anseios e criatividade. Assim, partiram para o estrangeiro, em “residências” mais ou menos prolongadas, que lhes permitiram actualizar-se e potenciar a aprendizagem de novas estratégias de criação alternativas.

Doravante, os palcos nacionais assistiriam ao surgimento das primeiras pequenas companhias independentes, como o Grupo Experimental de Dança Jazz, criado em 1979 por Rui Horta e, posteriormente, transformado em Companhia de Dança de Lisboa em 1984, e o Dança Grupo, surgido ainda em 1977 sob a direcção de Elisa Worm, ex-bailarina do Grupo Gulbenkian de Bailado.

Numa vertente semi-institucional, é preciso não esquecer a criação do ACARTE⁶³⁸, em 1984. Partilhando o espaço com o Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, o seu programa assentou num amplo fórum de discussão dos problemas da cultura, aberto à inovação e ao experimentalismo, sem tendências de quaisquer escolas ou preferências de correntes estéticas. Os Encontros ACARTE estimularam uma programação de forte incidência internacional, como refere António Laginha, bailarino da Gulbenkian e depois da CNB: “Este departamento funcionou, como montra da actualidade em dança na Europa e E.U.A., mas, acima de tudo, como catalisador de um grupo despontante de jovens

⁶³⁸ ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), fundado a 7.5.1984 e dirigido por Manuela Perdigão, funcionou como departamento complementar do Centro de Arte Moderna.

criadores, alguns dos quais surgidos no seio do próprio Ballet Gulbenkian”⁶³⁹. De entre estes jovens artistas destacar-se-iam os nomes de Olga Roriz, Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho e Margarida Bettencourt (1962), a par de outros artistas formados noutras instituições e/ou grupos, como é o caso de Paulo Ribeiro e Clara Andermatt (1963).

Gradualmente, o cenário nacional foi-se abrindo, estabelecendo um panorama que tentou responder aos anseios e necessidades dos jovens criadores e intérpretes, bem como de um público e de uma crítica que se foi especializando e que começou a circular pelas salas de espectáculo que, entretanto, abriram. Tudo isto reduziu o clima de isolamento a que Portugal estivera confinado durante meio século, e do qual sobrevinha uma valorização do famigerado Verde Gaio, por deficit de atenção em relação a outros projectos que a medo foram despontado no cenário nacional.

Acresce enunciar que a criação, algo tardia, das duas únicas escolas de dança a nível superior, a Escola Superior de Dança em 1986, e o Departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana em 1989, contribuiriam para o crescimento sólido do ensino nacional. Por seu turno, a reforma da Escola de Dança do Conservatório em 1973 – contemplando um ensino integrado – permitiu uma formação diária ao longo de oito anos de numerosos futuros bailarinos, que, já preparados, desenvolveriam depois os seus estudos na Escola Superior de Dança ou no Departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana.

A juntar ao panorama traçado, a apatia dos organismos culturais oficiais, designadamente da Secretaria de Estado da Cultura, manteve-se até à entrada de Portugal na União Europeia em 1986, o que se revelou um factor determinante para um atraso à aproximação internacional. A própria União Europeia só em 1992 julgou por bem incluir a cultura nos seus tratados, o que atrasou a preocupação da intervenção dos Estados membros na vida cultural e artística de cada nação.

Numa história de abertura ao contexto internacional, as novas plataformas de programações e programadores articularam-se com a entrada de Portugal na União Europeia, o que resultou no aparecimento de organizações de divulgação cultural, que configuraram a apresentação das outras tendências artísticas que, até então, se

⁶³⁹ António Laginha “50 anos de Cultura em Portugal/Artes do Espectáculo: Dança”, *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*, Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 1998, p. 209

encontravam confinadas nos próprios espaços de criação – as companhias de dança. A emergência deste novo panorama deslocou o pólo activo da criação para a área da mediação e divulgação cultural, ampliada pela mobilidade da esfera internacional. O recém-criado papel de programadores e mediadores funcionou como uma alavanca, que reconfigurou a arte coreográfica, apresentando uma nova dinâmica de encomenda de obras em novas matizações alternativas do mecenato nacional.

Deste modo, foi só a partir dos anos 90 que surgiram instituições publico-privadas, tal como o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, a Fundação de Serralves e a Casa da Música, que apareceram como alternativa aos espaços tradicionais existentes, além de terem tido um papel preponderante na encomenda de obras coreográficas a artistas nacionais e estrangeiros⁶⁴⁰. Também o Fórum Dança, criado em 1990, se apresentaria como um dos centros de formação opcionais nos vários domínios da dança, lugar de investigação e de encontro de criadores, contribuindo para a divulgação da dança nacional.

Em 1993, o Secretário de Estado da Cultura, Santana Lopes (1956) criou o Instituto Português do Bailado e da Dança, com o fim de transformá-lo num veículo da cultura nacional, facto que nunca chegou a concretizar-se. Porém, a política que tinha vindo a ser delineada permitiu abrir, ainda que timidamente, outros horizontes, e redigir uma distinta história da dança nacional: a das companhias de dança independentes do Estado, saídas da década de 1990, e de uma “segunda geração” de coreógrafos e bailarinos, que apresentaram propostas de expressão a médio prazo, a par de um crescente número de *performers*, que se lançaram no campo do experimentalismo, produzindo resultados efémeros ou duráveis, consoante os seus desígnios.

Ainda em 1993, deu-se a criação da Associação Portuguesa para a Dança, mas só em 1996 o Ministério da Cultura começou a organizar programas de incentivo à produção artística de dança, promovendo uma maior mobilidade nacional e, acima de tudo, de índole internacional, tendo esta condição acelerado o processo de pluralidade de que é feito o tempo contemporâneo.

⁶⁴⁰ Ver António Pinho Vargas “As novas instituições e as suas consequências”, *Música e Poder, Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Almedina, Coimbra, 2011, pp. 490-516

No ano de 1996 viria a ser criado o Instituto Português das Artes do Espectáculo (hoje Instituto das Artes) que definiria, sob a alçada do Ministério da Cultura, uma política cultural para as artes – e para a dança – que criou estruturas e parcerias efectivas de produção, criação, apresentação e residência para os artistas, de forma a descentralizar os projectos. Foi o caso da EIRA, de Francisco Camacho; Re.AL, de João Fiadeiro; O Rumo do Fumo, de Vera Mantero; Companhia Paulo Ribeiro, residente no teatro Viriato em Viseu e, por fim, O Espaço do Tempo, de Rui Horta, sediado no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo.

Os grandes eventos, organizados pelo Estado ou em que a participação portuguesa se verificou ao mais alto nível, multiplicaram-se a partir dos anos 80: a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, de 1983, a Europália, de 1991, a Exposição Universal de Sevilha de 1992, Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, a Expo 98 e o Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, consolidaram os mecanismos de criação, participação e internacionalização da dança nacional, na conjuntura europeia, instaurando programas que permitiram uma pluralidade coreográfica em constante diálogo com a cultura internacional. Nessa vertente, a crescente inclusão de Lisboa nas redes dos festivais internacionais, bem como o projecto bienal de dança contemporânea Danças na Cidade (depois designado Alcantara), ajudaram-na a abrir-se às tendências recém-criadas, permitindo, ainda, a construção de uma interdisciplinaridade que possibilitou, simultaneamente, um alargamento das experiências pedagógicas das instituições oficiais do ensino da dança, e uma outra alternativa de aprendizagem.

Paralelamente, deu-se apoio às estruturas periféricas já existentes, como o Balletteatro Companhia do Porto, a CeDeCe Companhia de Dança Contemporânea de Setúbal ou o Grupo de Dança de Almada, de modo a ampliar e descentralizar a oferta artística que florescesse ao sabor das modas e das vontades dos seus mentores.

Para a dança portuguesa, na época contemporânea, o reconhecimento institucional apenas chegou quase no final do século. Se é certo que os organismos estatais e institucionais se multiplicaram e descentralizaram, é igualmente verdade que o ensino da dança ainda se encontra ligado às instituições do Estado, que as suporta e organiza, legitimando-as e dando-lhes prestígio.

Solidificadas que estão as condições profissionalizantes (ainda que com a precariedade sempre subjacente à continuidade das produções nacionais), resta aferir se

o impulso rejuvenecedor de proliferação, de pequenas companhias de dança e de artistas a solo, se consolidará de modo a diversificar a estruturação do universo terpsicoreano nacional.

7.4. O Verde Gaio pós-propaganda

Acompanhando a abertura da dança à contemporaneidade internacional, as sombras anacrónicas do passado teimaram em fixar-se no horizonte nacional, mais concretamente na tentativa de fazer ressuscitar o Verde Gaio já no decénio de 1990.

Como foi visto no capítulo anterior, com a instauração do regime democrático, o Verde Gaio perdeu o pouco espaço que ainda possuía nos palcos nacionais, obviamente devido à sua conotação intrínseca com o Estado Novo e com a ditadura de Salazar. O seu *élan* sobreviveria mesmo após o seu desfecho, e foi já perto do virar do século XX, depois de toda uma nova conjuntura da dança nacional se ter alinhado, que a sua reinvenção foi revisitada num projecto que não chegaria a concretizar-se.

Foi com alguma surpresa que se constituiu, a 18 de Março de 1992, a associação cultural sem fins lucrativos designada Verde Gaio – Bailados de Portugal, iniciativa patrocinada pelo próprio Presidente da República, Mário Soares (1924). Durante o Verão, a Secretaria de Estado da Cultura reconheceu em despacho o seu “Manifesto Interesse Cultural”, habilitando o recém-criado Verde Gaio a recorrer ao mecenato cultural. A justificação da recriação da Companhia, cinquenta anos decorridos sobre a sua primeira formação, justificava-se face “ao posicionamento de Portugal na cena internacional”, como se pode ler no documento apenso a esta investigação, que refere ainda que as múltiplas solicitações, surgidas cada vez em maior número, legitimavam o aparecimento de um “agrupamento de bailado distinto dos demais e caracteristicamente português, intérprete da nossa música e do nosso folclore, dentro de uma concepção teatral (...) que defendesse acima de tudo, a nossa identidade nacional”.

O director artístico seria Fernando Lima, o mesmo que tinha estado à frente do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, em conjunto com Margarida de Abreu nos anos 60. Lima e os restantes “arquitectos” do novo projecto, estimavam em quatro meses a preparação necessária para uma primeira apresentação, a partir da qual as características itinerantes, pensadas para o Grupo, se multiplicariam por todo o país, em exposições internacionais e representações oficiais. O próprio director salientava numa entrevista dada ao *Público*: “O Verde Gaio voltou porque era oportuno recuperá-lo (...) e as

questões políticas não devem ser para aqui chamadas”, considerando ainda que “trabalhou para o Estado português e não para o Governo português, o que é muito diferente”⁶⁴¹.

O Verde Gaio da década de 1990 foi apresentado publicamente em Dezembro de 1992, no Palácio da Ajuda. Na altura, destacou-se o facto de não se pretender copiar o antigo agrupamento mas sim reproduzir o “sentir português”.

No *Público* de 14 de Janeiro de 1993, uma notícia sob o título “Verde Gaio renasce das cinzas”, dava conta da segunda tentativa de concretizar uma ideia de raiz marcadamente nacional, ou seja, “à antiga portuguesa”, como o mesmo documento referencia. O apontamento dava ainda voz a dois membros, David Mourão-Ferreira e Luís Francisco Rebello, que consideravam, “necessário este reactivar, mas sobre novos moldes, de uma companhia que dance temas populares portugueses”.

Porquanto as conotações ideológicas com o regime de Salazar parecessem adormecidas, o próprio David Mourão-Ferreira, ratificador da criação da CNB quase duas décadas antes, chegou mesmo a dizer na entrevista que “o Verde Gaio – devido à especificidade do bailado – manteve-se imune ao contágio ideológico”⁶⁴². Esta opinião era, aliás, partilhada por outros membros da associação, tais como Luís Francisco Rebello que, na mesma entrevista, afirmava: “Não se trata, por isso, de uma ressurreição da antiga companhia de bailado, embora ambas as formações pretendam defender, através do bailado, a identidade nacional”⁶⁴³. Curiosamente, o discurso assemelhava-se ao de António Ferro, proferido cinco décadas antes, e onde o director do SPN/SNI havia afirmado: “O Verde Gaio é uma bandeira portuguesa a flutuar... expressão da alma nacional”⁶⁴⁴. A notícia avançava ainda com o programa definido, composto por um filme com uma desfilada de touros e campinos, a cavalo, e uma sequência de imagens das regiões com maior interesse turístico, seguidas das coreografias *Ribatejo*, *Corridinho*, *Fado*, *Madeira*, temas que tratavam a vida lisboeta dos finais do século XIX, com fadistas, rameiras, marialvas e campinos interpretando a sua dança nativa. Só faltava juntar o montante necessário para começar-se as audições públicas dos vinte bailarinos que integrariam a companhia. Houve contactos e promessas das muitas entidades, que as personalidades da comissão de honra representavam. Da lista faziam parte nomes como

⁶⁴¹ Daniel Rocha, *Público* de 14.1.1993, p. 27

⁶⁴² Idem.

⁶⁴³ Idem.

⁶⁴⁴ António Ferro, *Verde Gaio (1940-1950)*, SNI, Lisboa, 1950, pp. 9-23

Maria Jesus Barroso (1925), Sousa Macedo, Alexandre Relvas (1956), José Augusto Seabra (1937-2004), Simonetta Luz Afonso (1946), Nuno Abecassis (1929-1999), Carlos Monjardino (1942), Vítor Melícias (1938), Lagoa Henriques e Margarida de Abreu, num mecenato das instituições que cada um representava: a Secretaria de Estado das Comunidades Portuguesas, a Secretaria de Estado do Turismo, representação permanente junto da UNESCO, representação permanente de Portugal no Concelho da Europa, o Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, o Instituto Português de Museus, a Fundação Cidade de Lisboa, a Fundação Oriente, a Fundação de Serralves, a Caixa Geral de Depósitos, a União das Misericórdias Portuguesas e a Sociedade Portuguesa de Autores. O Verde Gaio parecia ter o futuro assegurado.

Contudo, algumas vozes discordantes fizeram-se ouvir, enfatizando o anacronismo do projecto e de que é exemplo o artigo de António Pinto Ribeiro publicado no *Expresso*:

Com este programa não estamos só em face do mau gosto e do “kitsch”, estamos também em confronto com mais um sinal alarmante do analfabetismo artístico em que se encontra o país. O anacronismo e o desconhecimento total do que tem acontecido nos últimos cinquenta anos na antropologia, na etnologia, na sociologia, na música, na dança no mundo (...) A pretensão de ressuscitar o Verde Gaio que nunca conseguiu ser pouco mais do que um instrumento de propaganda que serviu as fantasias nacionalistas de António Ferro (...) e em vez de se resolverem os problemas críticos que atravessam toda a dança portuguesa, propõe-se tornar ainda mais caricata a produção cultural portuguesa, criando uma segunda versão do Verde Gaio⁶⁴⁵.

Todavia, o projecto nunca se concretizaria, mercê, não só da falta de verbas e de incompatibilidades pessoais, mas principalmente de um tempo destoante com os desígnios dos novos mecenas para as artes.

Verde Gaio 1940-1993: dois programas que procedem da mesma inspiração – o “revisitar” de uma tradição folclórico-mítica –, num regresso sem contornos propagandísticos mas com objectivos de actuações de representação extemporâneos,

⁶⁴⁵ António Pinto Ribeiro *Expresso*, secção *Cartaz* de 19.12.1993, p. 2

desfasados da cultura da viragem do milénio. Ainda que a iniciativa fosse bem acolhida, não passou de uma curiosidade face às novas propostas criativas, despoletadas pelo fim da Guerra Fria e pela reconfiguração do quadro da dança contemporânea mundial. Talvez a explicação desta tentativa de fazer ressurgir o Verde Gaio tenha a ver com o ensaio escrito anos antes por Eduardo Lourenço, em que se afirmava:

*Uma consciência da fragilidade histórica portuguesa que projecta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro (...) uma vez que o passado nos oferece um espelho incomum para nos vermos*⁶⁴⁶.

Todavia, se este projecto se esgotou nas suas fragilidades, essa é uma questão marginal a esta investigação. O facto de ter existido, já nos anos 90, a intenção de reerguer, num outro tempo, uma companhia que se reportava a uma forma e a um conteúdo inscritos numa época demasiado longínqua e fugidia, teve um feito singular, de contornos quase irreais. É difícil perceber como foi possível, no panorama da chamada *Nova Dança Portuguesa*, surgida no final da década de 1980, um revivalismo tão extemporâneo quanto foi a tentativa de ressurreição do Verde Gaio.

Fechado o episódio nacional do Verde Gaio, resta apurar alguns dos momentos e dos movimentos que, no início do século XXI, mantém activo o duplo jogo do poder da dança e da dança do poder na pós-modernidade.

⁶⁴⁶ Eduardo Lourenço, *Obra Cit.*, p. 86 e p. 180

8. Mo(vi)mentos

8.1. A dança e as artes plásticas: o caso da pintura

*Mostrem-me como dança um povo
e eu vos direi se a sua civilização
está doente ou de boa saúde!*

Confúcio

As profundas mudanças ocorridas nas artes e na dança nacional e internacional, nas últimas duas décadas do século XX, reflectiram as alterações substanciais a que o mundo assistiu no final do milénio. A internacionalização da dança moderna e contemporânea, a globalização, a miscigenação e contaminação das artes com técnicas e práticas importadas de outras disciplinas, permitiram a edificação de um novo cenário sobre o qual se tem reescrito a arte coreográfica.

É nesse universo novo que se pode inscrever o papel da dança como arte plástica e o papel das artes plásticas na dança, nomeadamente na pintura. Em relação ao primeiro, o estudo recente de Roland Huesca *Danse, art et modernité*⁶⁴⁷, aponta para os limites de uma arte/dança vista como arte plástica. A reflexão de Huesca debruça-se sobre as inovações coreográficas e o progresso tecnológico que aproximaram a dança de uma arte plástica que tem como matéria o corpo, reflectindo sobre um campo que está a acontecer agora. É possível que não seja tão evidente na primeira metade do século XX mas na segunda, as fronteiras conceptuais entre arte plástica e dança esbateram-se. É que a dança é movimento e as artes plásticas implicam movimento. Acresce que a pintura desdobrou-se performance como foi o caso de Yves Klein com as suas *Antropometrias* – ao utilizar modelos nus cobertos tinta que se moviam sobre a tela fazendo com que os corpos se tornassem “pincéis vivos” e isso ligou, de forma inquestionável, o corpo à pintura através movimento. Outro exemplo foi o caso de Pollock: com o seu *dripping*, com o movimento de gotejar tinta sobre as telas estendidas no chão, fez com que o ritmo impresso à acção não incluísse só a mão ou o braço mas todo o corpo, reiterando a ligação do corpo à obra

⁶⁴⁷ Roland Huesca, *Danse, art et modernité, au mépris des usages*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012

plástica. Onde se encontra a fronteira entre pintura Pollock e Klein e a dança? Certamente que não é um assunto canónico nem consensual dentro da História da Arte Contemporânea mas a dança tem uma representação visual, logo pode ser arte plástica. Por outro lado, a dança tem uma plasticidade, uma capacidade de alterar/moldar uma forma (neste caso o corpo) e nesse sentido é nitidamente arte plástica. É ainda arte plástica porque está ligada à construção de formas e imagens que revelam uma concepção estética. A única diferença será que o pintor usa tintas e pincéis e o bailarino usa o seu corpo.

No que concerne ao papel das artes plásticas na dança, constata-se que, a partir de diferentes motivações e distintos modos de agir, os artistas que se inspiraram no universo terpsicoreano produziram obras que ofereceram um outro olhar à dança e ao bailado. Com efeito, e numa genealogia da pintura no século XX, atribuiu-se um papel relevante a esta arte, tornando-a num motivo assíduo da pintura mundial. No início de 1900, aos exemplos marcantes de Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) e Edgar Degas (1834-1917), juntou-se um novo conjunto de artistas que perpetuou a influência da arte de Terpsícore. Dois dos mais notáveis exemplos encontram-se em Henri Matisse e Pablo Picasso. Matisse produziu variadas obras das quais se destaca *Alegria de Viver* (1905-1906), *A Dança* e *Ainda vida com “A Dança”*, ambas de 1909. Em 1920, foi convidado para desenhar a cortina, cenografia e figurinos para o bailado *Le Chant du Rossignol*, dos Ballets Russes e, talvez influenciado pelos cenários que criara para a trupe de Diaghilev, conhece, nesse mesmo ano de 1920, Henriette Darricarrère (1901-?), bailarina que se tornaria num dos seus modelos preferidos e que figuraria nas duas telas de 1927, ambas intituladas *Bailarina*.

No ano em que Matisse pintou *Alegria de viver*, 1906, o francês conheceria Pablo Picasso em vésperas de este realizar as suas *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* (1907). O espanhol começara, desde o princípio da sua carreira, a mostrar um crescente interesse pelo ambiente dos cafés e cabarets, o que o levaria a pintar frequentemente esses cenários. De 1899 data a sua *Bailadora de Flamenco*, realizada em Barcelona, e, de 1901, existem vários desenhos de bailarinas executados a carvão. Do mesmo ano da sua obra mestre de *Les Femmes d'Alger (O Versão O)*, 1907, o artista pintou *Dança de Vénus*. O seu casamento com uma bailarina da companhia de Diaghilev, Olga Koklova (1891-1955), em 1918, vinculou-o a esse universo, permitindo-lhe mergulhar e recuperar o tema ao longo de toda a sua extensa carreira artística. A ligação de Picasso à dança conflui em dois momentos precisos: o primeiro, através do impacto da companhia de Diaghilev, centrando-se esse

vínculo no universo cénico para o qual é convidado a trabalhar; um segundo, já nos anos finais da sua vida com as *Suites 347 e 156*, de 1968 e 1970-2. Pelo meio, Picasso produziria dezenas de telas onde a dança seria um dos motivos recorrentes, e de que precisamente *A Dança* é um interessante exemplo. Datada de 1925, a obra apresenta-se como uma paródia selvagem da graça do bailado clássico, onde as figuras estão agressivamente distorcidas, numa celebração feroz das energias criativas e destrutivas do próprio autor. Mais tarde, em 1937, Picasso produziria *Bailarino Negro*, retomando os elementos da arte tribal, ao pintar o bailarino sob uma máscara de influência nitidamente africana.

Paralelamente, numerosos outros artistas representaram a dança nas suas telas, ainda que com menor regularidade: Edvard Munch (1863-1944), com a tela *A Dança da vida* (1900); Auguste Rodin, em *Bailarinas do Camboja* e André Derain com *Dança báquica*, ambas de 1906; Natalia Goncharova, em *Camponeses dançado* (1910-1911); Joan Miró (1893-1983) no *Retrato de uma bailarina espanhola* (1921) e *Bailarina* (1925); Marc Chagall, com um *sketch* para o bailado *Aleko*, de 1942 e *A Dança* (1950-1952); Max Ernst, com *Bailarinas* (1950); Salvador Dalí, com *A dança das Figuras Femininas*, Roy Lichtenstein, em *Tintim a ler*, onde reproduz a *Dança* de Matisse de 1909. Há ainda Fernando Botero (1932), com *Baile na Colômbia* (1980), *Bailarinas* (1987), *Bailarinos* (2000) e *Baile* (2002).

Quanto à produção portuguesa, ela foi seguramente mais significativa do que à primeira vista possa parecer. No limiar do século XX, às conhecidas obras de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) *Convite à Valsa* e *Sarau* (ambas de 1880) e *Concerto de Amadores*, de 1882, juntar-se-ia, nesse mesmo ano, *Cena de Aldeia*, de Leonel Marques Pereira (1828-1892), onde se observa dois pares que dançam, vestindo trajes típicos do norte do país. O próprio rei D. Carlos (1863-1908) havia de pintar a sua *Bailarina*, num pastel pertencente à colecção do Palácio Ducal de Vila Viçosa, reproduzido na capa da revista *O Ballet* de 1967⁶⁴⁸.

O início de 1900 começou com Amadeo de Souza Cardoso e o seu *Bailarino Oriental* (1913), para logo dar lugar a um nome que, pela extensão da obra produzida sobre dança e por ter animado saraus, onde a dança ocupava um lugar de destaque, haveria de sobressair no ideário nacional: Almada Negreiros. Desenhos como *Bailados Russos*,

⁶⁴⁸ *O Ballet*, N.º 7, Abril/Junho 1967

Shéhérazade, *Le Spectre de la rose*, *Sol da Noite*, *Le Carnaval*, foram feitos aquando da estada dos ballets de Diaghilev em Lisboa, em 1917, aos quais se seguiu *A lenda d'Inez*, *Princesa dos Sapatos de Ferro*, *O Jardim de Pierrette* e *Arlequina* de 1918, bem como o *Casal de Saltimbancos*, de 1919. Nos anos 20, seria a vez de produzir *Biarritz (bailarina)*, em 1920, *Gallito, o bailarino* e *A dança*, de 1921, *Terra de Foliões*, *Rondel do Alentejo*, de 1922, *Drama e Comédia* e *Capa para a revista "de Teatro"*, de 1923, *Clara Milani e Pierrot e Arlequin*, de 1924, *La Argentinita* (1925), anúncios do *Bristol Club Dancing* (1926) e *Dancing e Arlequin e bailarina*, ambos datados de 1929. Na década de 1930, o pintor executa *Bailarinos* (1930), *Calendário* (1931), *Bailarina* (1933) e *Ronda dos bairros* (1934). No decénio de 1940, seria a vez de *Bailarina* (ou *Acrobata*) de 1940, *Homenagem a Luca Signorelli* (1942), figurino para Mariana Rey Monteiro dançar em *Sonatina* e figurino para *A Pastoral* (ambos de 1943), *Acrobatas* (1947), *Bailarinos*, *Bailarina* e *Dança da Roda* (os três de 1948) e *Mefisto e Margarida* de 1949. Em 1952 torna a pintar *Acrobatas* e, em 1958, efectua um cartaz para o programa de dança do Teatro Tivoli.

António Soares produziria igualmente uma variada obra artística dentro da inspiração terpsicoreana. Em 1917, e por ocasião da vinda dos Ballets Russes a Lisboa, produziu alguns croquis de *Shéhérazade* e, em 1929, executou o painel decorativo *Baile das Artes – Elegâncias*. Entre os anos 20 e o decénio de 40 constam da sua obra vários estudos, de entre os quais se salientam esboços de bailarinas e as obras intituladas *Francis*, *Olha a Berta*, *Dançarina de Charleston*, *Baile Arte*, *Varinas da Nazaré*, *Chá da Parreira*, *Natascha* e *Bailarinas*. A Apeles Espanca (1897-1927) ficaram a dever-se os desenhos de *Bailado Incompleto*⁶⁴⁹ e a Bernardo Marques (1898-1962) duas telas denominadas *Dança Portuguesa*. Carlos Botelho (1899-1982) produziu, nos anos 30, *Le Pas d'Acier – Les Ballets Russes de Serguei Diaghilev*, *Dancing no Harlem*, *Harlem*, *Savory Ball Room*, *Taxi Girls New Orleans* e *Harlem, New York*. Eduardo Malta pintaria, na década de 1940, o retrato de *Margarida de Abreu*, *A bailarina Georgina Vilas-Boas em "Pássaros de Fogo"*, *Bernardete Pessanha – Ensaio* e *Bernardete Pessanha*. A Jorge Barradas (1894-1971) caberia executar os desenhos *Lydia Lopenkova*, *Techutcheva*, *Alexandre Gavriloff* (1917) e *Dança* (1926). José Pacheco pintaria duas obras denominadas *Isadora Duncan* (1914) e, na década de 1930, Mário Eloy (1900-1951) deixar-nos-ia *Bailarico no bairro* e *Retrato do bailarino Francis*, além do nu de *Ruth*

⁶⁴⁹ Para um texto de António Ferro, *Ilustração Portuguesa*, de 10.12.1921, 2ª série, N.º 825, p. 447/005

Walden. Fausto Sampaio (1893-1956) pintaria *Baile de Saris*, em 1944, e, no decénio de 1950, Marcelino Vespeira (1925-2002) produziria *Carmen Amaya*. Já nos anos 90, Paula Rego (1935) produziria a série de telas *Avestruzes Bailarinas*, inspiradas nas personagens que, em 1940, Walt Disney criou na sua produção do filme *Fantasia*.

Em relação à musa inspiradora da dança na pintura, há que referir que os exemplos supracitados não pretendem elencar exaustivamente a temática, mas servem tão-somente para mostrar quão profícua e diversificada foi a produção pictórica do último século. Todavia, a hegemonia da pintura como suporte favorito, para reproduzir a dança, seria preterido a partir da Segunda Guerra Mundial, repartindo a produção com a fotografia⁶⁵⁰, o cinema e o vídeo, dentro da miscigenação das artes que caracterizaria o final de milénio.

Assim, na investigação proposta, a temática mostra-se relevante, uma vez que se traduziu numa espécie de “novo poder artístico” que originou numerosas produções plásticas, revelando o domínio da dança no âmbito das artes plásticas, reiterando a ideia expressa por Carlos Botelho numa entrevista ao jornal *A Voz*: “Nenhum espectáculo de cena oferece tanta liberdade de concepção a um pintor como o bailado”⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Note-se o exemplo da fotografia *Espera de Voo* de Fernando Lemos, datada de 1949-52

⁶⁵¹ “Ópera e Bailado em S. Carlos, a cenografia e a decoração teatral do Crisfal e de D. Sebastião. Uma entrevista com o pintor Carlos Botelho”, *A Voz* de 18.12.1943, p. 6

8.2. Reavaliações: o exemplo de Bill T. Jones

Se as obras pioneiras de Martha Graham e do New Dance Group se colaram a uma certa linha de contestação americana, nos anos 30 a 50 americanos, elas não deixaram de ter uma certa continuidade no final do século XX, efectivadas em coreografias que questionaram senão o poder político, pelo menos as consequências de algumas acções por ele reguladas.

Para os puristas, educados na tradição abstracta de Balanchine e Cunningham, a dança devia permanecer não poluída pela política, e foi nessa linha que se inscreveu o pensamento de alguns críticos, como Arlene Croce, responsável por acender um dos episódios mais polémicos nos E.U.A., quando criticou a obra de Bill T. Jones (1952) *Still/Here*, de 1994, como uma arte-vítima e se recusou a analisá-la. Na perspectiva da autora, “os coreógrafos misturam dança com política porque é a única forma de obterem atenção”⁶⁵². Esta afirmação, apesar de controversa, não deixou de ter numerosos apoiantes dentro das artes performativas. Quando Arlene Croce publicou a sua polémica apreciação no *New Yorker*⁶⁵³ à peça de Bill T. Jones, a autora afirmava ter-se recusado a vê-la porque o coreógrafo se apresentava, não como artista mas como vítima e mártir. Esta postura desencadeou uma série de respostas por parte de artistas e críticos de dança. A obra abordava a temática da epidemia da SIDA, mas o que estava em jogo não era nada mais do que o espaço de liberdade de cada artista, e a recusa clara de qualquer controlo político. A propósito do texto de Croce, Lucinda Childs, a bailarina coreógrafa, afirmaria: “O artista pode fazer o que entender e eu não quero ser controlada politicamente”⁶⁵⁴. Também Trisha Brown saiu em defesa de Jones, declarando: “Temos o direito de escolher as nossas formas de expressão, de tratar os temas que escolhemos e até mesmo de quebrar as próprias leis que criámos”⁶⁵⁵.

Quanto à controvérsia sobre esta sua criação, Bill T. Jones afirmaria que “é impossível dividir o formalismo do seu conteúdo político. Nunca se pode afirmar que

⁶⁵² Afirmação retirada de <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/sep/28/dance.iraq/print> (visualizado a 12.5.2012)

⁶⁵³ *New Yorker*, de 26.12.1994

⁶⁵⁴ *Libération*, de 4.4.1995, sem número página.

⁶⁵⁵ Idem.

uma obra não seja política, do mesmo modo que não se pode dizer que só se faz um trabalho político”⁶⁵⁶.

Contudo, esta não foi a primeira vez que Jones abordou temas que tocavam a esfera política. Na sua *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* de 1990, o coreógrafo americano havia chamado a atenção para assuntos como o racismo, a repressão, a fé e a liberdade sexual. Nessa obra, Jones utilizava o romance americano como um poema, através do qual fazia deslizar a sua narrativa fragmentada, típica da dança pós-moderna, confrontando o público em quadros-estereótipo de teor político⁶⁵⁷ e o exemplo de *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* e *Still/Here* não fez mais do que actualizar o debate sobre os limites entre a representação e a vida.

Do mesmo coreógrafo, a obra *Blind Date*, de 2005, representou um retrato do estado actual do mundo. Bill T. Jones convidou bailarinos de diferentes nacionalidades e culturas e com experiências de formação distintas, reunindo-os numa peça que faz alusão directa a acontecimentos históricos que reflectem as forças políticas, constituindo símbolos nacionais. Conforme Maria José Fazenda refere, em *Blind Date* “relembra-se o heroísmo das acções políticas em prol da defesa das soberanias nacionais e interroga-se o sentido da palavra patriotismo quando invocada para justificar acções bélicas consideradas ilegítimas”⁶⁵⁸, porque para o coreógrafo “a ‘discussão’ de temas sociais e políticos tem sido, desde o início, uma motivação para a actividade artística”⁶⁵⁹.

A influência das acções políticas repete-se com outros artistas ao longo dos anos seguintes, como foi o caso de *Promethean Fire*, de 2007, da autoria de Paul Taylor e onde o coreógrafo examinava o caleidoscópio da condição humana. Outro exemplo foi o caso de *The Atmospheric Studies*, de 2005, da autoria de William Forsythe, onde o artista criou uma obra coreográfica que era “uma espécie de Guernica do Iraque”⁶⁶⁰. Nela o americano constrói um tríptico de cenas em torno de quatro imagens: duas pinturas de crucificação

⁶⁵⁶ Citado por António Pinto Ribeiro, *Dança temporariamente contemporânea*, Veja, Lisboa, 1994, p. 79. Ver entrevista Maria José Fazenda a Bill T. Jones, suplemento *Artes e Ofícios*, *Público* de 13.11.1998, p. 4

⁶⁵⁷ Ver Randy Martin, *Obra Cit.*, pp. 55-77

⁶⁵⁸ Maria José Fazenda, *Obra Cit.*, p. 118

⁶⁵⁹ Idem, p. 143 e ver entrevista Maria José Fazenda a Bill T. Jones, suplemento *Artes e Ofícios*, *Público* de 13.11.1998, p. 4

⁶⁶⁰ A expressão surgiu pela comparação da coreografia de Forsythe com a conhecida obra de Picasso, uma vez que a dança destaca a fisicalidade retorcida dos corpos dos bailarinos, numa analogia à destruição pintada pelo espanhol. Ver “REVIEW/Hard to watch, but well worth it - Forsythe's 'Guernica' of Iraq war unapologetically evokes reality of carnage” <http://www.sfgate.com/entertainment/article/REVIEW-Hard-to-watch-but-well-worth-it-2646646.php> (visualizado a 22.12.2013)

que colocam em evidência a enlutada Maria, lamentando o filho morto, e duas fotografias do caos nas ruas do Iraque. A analogia não é subtil: Maria, como um luto civil iraquiano sobre o seu filho, trazendo, por comparação, a coreografia para o domínio político. Porém, Forsythe não foi dos últimos a colocar a dança ao serviço dos imperativos políticos, e alguns outros exemplos continuam a pontuar os palcos mundiais com chamadas de atenção, registos ou visões dos seus autores sobre os eventos políticos contemporâneos.

Há exemplos mais distantes no tempo, mas não menos elucidativos, que reforçam as inquietações de coreógrafos para com os assuntos políticos, como foi o caso de Christopher Bruce, com a peça de 1981, *Ghost Dances*, onde o bailarino abordava a questão da aliança dos Conservadores britânicos com o militarismo do Chile de Augusto Pinochet (1915-2006). A obra de Bruce transmitia uma mensagem universal contra a falta de humanidade dos regimes totalitários, desenvolvendo-se a coreografia em vários quadros carregados de uma forte simbologia, apoiada por movimentos abstractos e de grande contacto e inter-acção física, mostrando-se, mais uma vez, a actualidade do tema e indicando que a arte continua a ser um instrumento capaz de se posicionar perante os conflitos mundiais.

8.3. Comemorações: o centenário dos Ballets Russes

Numa época em que se discute internacionalmente o papel da dança, a comemoração do centenário dos Ballets Russes permitiu realizar um oportuno momento de reflexão.

A cem anos de distância sobre a criação da companhia de Diaghilev, a avaliação do modo de pensar a dança, nascido a partir das obras por ela produzidas, mostra toda a sua contemporaneidade. Londres, Paris, Boston, Estocolmo, Sampetersburgo, Monte Carlo, Barcelona, foram algumas das capitais onde decorreram, entre 2009 e 2012, exposições retrospectivas, festivais, jornadas e colóquios, acompanhados de numerosas publicações⁶⁶¹ que reflectiram sobre a modernidade e o legado da companhia russa, um século depois do seu surgimento.

Em Portugal, e como referido no capítulo anterior, a CNB faria uma noite de *Homenagem aos Ballets Russes*, em 2009 e 2010, com as peças *As Bodas*, *Fauno* e *A Sagração da Primavera*⁶⁶². Ainda nesse ano, e noventa e sete anos depois da sua apresentação nos palcos parisienses, a companhia de Olga Roriz estreou a sua *Sagração da Primavera*, atestando mais uma vez a intemporalidade das obras da trupe russa. Por seu turno, a *Orquestra Metropolitana de Lisboa* efectuaria, em 2009, um concerto no Centro Cultural de Belém, intitulado *Música para os Ballets Russes*⁶⁶³.

Entretanto, diversos coreógrafos prestaram a sua homenagem a bailarinos da companhia de Diaghilev, como é o caso de *Uma Rosa de Músculos*, de 1989, dedicada a Nijinsky e da autoria de Vera Mantero.

Além de terem saído alguns artigos na imprensa referentes ao centenário, publicar-se-ia, já em 2012, a obra *Lisboa e os Ballets Russes*⁶⁶⁴, uma monografia incidente sobre

⁶⁶¹ De entre os quais se destacam os catálogos: *The Ballets Russes and the Art of Design*, edited Alston Purvis, The Monacelli Press, New York, 2009; *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, Victoria & Albert Museum, London, 2010; *Ballets Russes, The Stockholm Collection*, Dansmuseet, Stockholm, 2009; *Les Ballets Russes*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Paris 2009

⁶⁶² Teatro Camões, 28 de Maio de 2009; Teatro Municipal de Faro, a 28 de Maio e no Teatro Camões a 27 de Outubro de 2010.

⁶⁶³ CCB, 30 de Maio de 2009 e do qual constava as composições de Manuel de Falla, *El Corregidor y la Molinera* e de Igor Stravinsky, *Pulcinella*.

⁶⁶⁴ Maria João Castro (Coord.). Volume conta com a participação de Filomena Serra, Luís Amorim de Sousa, José-Augusto França, José Sasportes, Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro, (1ª edição) Blurb, S. Francisco, 2012; 2ª edição FCSH, Lisboa, 2014

a estada da companhia em Portugal, e que supostamente deveria acompanhar uma exposição que acabou por não se realizar.

As comemorações mundiais motivaram a abertura de numerosos arquivos, levando à investigação de material diverso e disperso, que permitiu reflectir o universo diaghileviano segundo novas perspectivas. Em 2011, e de entre algumas “preciosas” descobertas por ocasião dos eventos programados, destacou-se a catalogação de um pequeno filme, feito a partir de um ensaio dos Ballets Russes, em 1928, que parece ter escapado ao controlo de Diaghilev, que sempre recusara autorizar a filmagem da sua trupe. Descoberto por Jane Pritchard, curadora da exposição “Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929”, que teve lugar no Victoria & Albert Museum entre Setembro de 2010 e Janeiro de 2011, e por Susan Eastwood, membro do London Ballet Circle, a fita, de trinta segundos, mostra a companhia de Diaghilev em Junho de 1928 em Montreux, na Suíça, por ocasião da “Festa dos Narcisos”, onde se vê Serge Lifar e o corpo de bailarinas no bailado *Les Sylphides*⁶⁶⁵.

Não foi só pelas investigações, decorrentes das comemorações do centenário dos Ballets Russes, que a efeméride se tornou relevante: 2009 foi o pretexto para se repensar um século de dança e bailado, bem como para se reflectir sobre o seu papel a partir da companhia russa. Esta inflexão no universo diaghileviano permitiu redimensionar-lhe a importância, reconfigurando a sua existência e redefinindo epistemologicamente o caminho da dança ao longo do século XX.

Na configuração de um mo(vi)mento final, e passados mais de cem anos sobre a criação dos Ballets Russes, o distanciamento tem vindo a evidenciar a sua ascendência sobre a arte e a dança pós-moderna, e a contemporaneidade do seu legado. Numa real preponderância sobre a actual criação coreográfica, e como consta no artigo de Jane Pritchard, intitulado “O gigante que continua a crescer: o impacto, a influência e legado dos Ballets Russes”, a trupe russa não se limitou a renovar o bailado europeu, “ela revitalizou o desenho do espectáculo da ópera e da dança, introduzindo e inovando a paleta de combinações, influenciando a moda e acessórios, emprestando *glamour* à cultura russa (...) e tornando o bailado respeitado para os artistas e compositores que para ele trabalhassem. De entre as influências imediatas, consta a mudança de percepção do público para com os bailarinos: o papel do bailarino foi restaurado para o lugar principal,

⁶⁶⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=xfgY91PgeHk> (visualizado a 14.1.2013).

algo que se havia perdido ao longo do século XIX. Por outro lado, as bailarinas sofreram uma metamorfose, tornando-se modelos de moda, depois copiados em todo o mundo”⁶⁶⁶. Esta ascendência, de que Pritchard fala, começou a acontecer ainda durante a existência da companhia russa. Numerosas exposições tiveram lugar, tal como a autora enumera. Em 1910, a mostra de escultura na Galeria Hébrard, em Paris, exibira 22 estátuas de bailarinos russos e franceses, da autoria de Boris Frödmann-Cluzel. No ano de 1912, o Museu de Artes Decorativas de Paris organizou uma mostra da obra de Léon Bakst, que seguiu mais tarde para a Sociedade de Belas Artes de Londres onde, em 1914, teve lugar uma exibição dos retratos de Nijinsky, da autoria de Valentine Gross Hugo (1887-1968), John Singer Sargent (1856-1925), Glyn Philpot (1884-1937), Jacques-Émile Blanche e Jean Cocteau. Em 1918, Natalia Goncharova e Mikhail Larionov exibiram o seu material teatral na Galeria Sauvage, em Paris, contribuindo ainda para a Exposição de “Artes Russas e Artesanato”, na Galeria de Arte Whitechapel de Londres, em 1921. Laura Knight (1877-1970) conseguiu a rara permissão de Diaghilev para desenhar os bastidores da companhia, o que resultaria numa exposição, em 1920, nas Galerias Leicester, em Londres. Cyril Beaumont (1891-1976) comissariou igualmente algumas mostras de artistas britânicos sobre a companhia e, depois da morte de Diaghilev, em 1929, sucessivas exposições homenagearam o seu trabalho. Em 1939, teve lugar, no Pavilhão de Marsan em Paris, uma grande exposição sobre os Ballets Russes, evento que inspiraria mais tarde, em 1954, Richard Buckle (1916-2001) a comissariar uma mostra no Festival de Edimburgo.

A par destes eventos, inúmeros bailados foram recriados e levados a cena, mas os Ballets Russes terão tido maior preponderância, tendo-se tornado num modelo para a criação de companhias nacionais. A Sadler’s Wells londrina, o Ballet Theatre e o New York City Ballet, nos E.U.A., foram alguns dos descendentes directos da empresa diaghileviana. Por fim, muitos dos artistas, que colaboraram para a companhia, continuaram a manter o interesse em produzir obras para bailado. Se Picasso não voltou a cercar-se da criação de cenários e figurinos para dança, Matisse fê-lo para Massine, na peça *Rouge et Noir*, de 1939. André Derain executou cenários para peças coreográficas e

⁶⁶⁶ *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, Victoria & Albert Museum, London, 2010, p. 187

Natalia Goncharova trabalhou para a companhia de Boris Kniaeff, em França e na América do Sul⁶⁶⁷.

Dentro da actividade das comemorações do centenário, numerosas biografias, memórias e documentários, sobre Diaghilev e a sua trupe, conheceram a luz do dia, evocando imagens desconhecidas e histórias acerca da sua existência. O importante, e tal como Pritchard concluiu no seu artigo, é que “toda esta reminiscência serviu não só para inspirar os seus sucessores como para constatar que a sua dimensão aumenta conforme se afasta”⁶⁶⁸, e isso só pode significar que a reflexão motivada pelas celebrações permitiu reconfigurar o papel da própria dança actual a partir da empresa diaghileviana.

⁶⁶⁷ Idem, pp. 191-199

⁶⁶⁸ Idem, p. 204

8.4. O duplo jogo da dança e do poder ou do poder da dança

Com o final da polarização da Guerra Fria, foram lançadas as bases para o século XXI. No início do novo milénio, a arte contemporânea continuou a demonstrar o seu poder enquanto produto de massas, como se verifica no caso da proliferação de festivais, exposições internacionais, bienais e trienais. Segundo alguns autores, “nos últimos anos, a politização da arte contemporânea tende a aumentar”⁶⁶⁹, o que significa que a multiplicação de novos espaços culturais vincula plataformas de mecenato, que pressupõem a encomenda de obras, logo, uma “determinada influência” sobre a arte produzida.

Numa reavaliação do século XX nacional, o “orgulhosamente sós”, salazarista, deu lugar a uma democratização e internacionalização, que fizeram chegar a dança à “aldeia global” do século XXI. Ao mesmo tempo, as propostas dos bailarinos e coreógrafos independentes, ou adstritos a companhias autónomas, têm vindo a aproximá-los de áreas de criação distintas, dentro das artes performativas com linguagens plásticas diferentes, fazendo com que se alargue os circuitos no âmbito da formação, criação e produção. Isso significou, que, embora não se possa dizer que exista um estilo ou uma escola de dança nacional – apenas alguns traços que funcionam como características autorais – identifica-se, nalguns deles, uma linguagem coreográfica própria.

Por conseguinte, as instituições públicas recém-criadas e as estruturas periféricas privadas, apoiadas por planos de co-financiamento, encontram-se atentas às tendências emergentes, privilegiando a contemporaneidade, através da aposta em programas multidisciplinares de incentivo à criação coreográfica: encomendam-se obras, promovem-se residências e colaborações com organizações independentes, fomentando-se ainda a circulação de criadores nacionais e internacionais nas mais diversas esferas artísticas. O cruzamento de recursos, bem como a realização de parcerias publico-privadas, ajudaram a corrigir assimetrias culturais, ao mesmo tempo que o poder central delegou nas autarquias uma descentralização cultural, beneficiando uma programação que apadrinha a difusão e circulação da dança. Tendo iniciado uma linha de acção

⁶⁶⁹ Boris Groys, citado por Nadejda Ivanova Machado, “Perestroika: génese, vivências e leituras intramuros”, *XI Colóquio de Outono – Estudos performativos. Global Performance. Political Performance*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, V. N. Famalicão, 2010, p. 185

importante para a dança, ainda que por vezes descoordenadas entre si, instituições e mecenas particulares vieram abrir a programação cultural, valorizando a produção nacional e apostando no pluralismo formal e de conteúdos, bem como na multidisciplinaridade de que a criação contemporânea é descendente.

A toda esta realidade vieram juntar-se acções concertadas, secundarizadas por *workshops*, conferências, colóquios e seminários, abertos a bailarinos e coreógrafos que aproveitam a estadia de artistas estrangeiros, em solo nacional, para alargarem horizontes e técnicas. Por fim, recentes interesses por culturas emergentes, como a indiana e a chinesa, retiraram a centralidade da cultura euro-americana, e o impacto da globalização teve um efeito fortíssimo no aprofundamento da percepção da cultura política no tempo.

Hoje, a arte contemporânea apresenta-se distinta – tanto da arte moderna (que foi focada no futuro), como da pós-moderna (que se traduziu numa reflexão histórica sobre o projecto modernista), elegendo o presente em detrimento do futuro e do passado. Assim sendo, tem-se vindo a assistir a uma tendência que contempla a reformulação de perspectiva baseada na repetição e na reprodução, onde a criação sai do seu contexto original e começa a circular em redes anónimas de reprodução massificada, comunicação e distribuição, no que se entende por estratégia de produção de cultura de massa.

Dentro do universo da dança, a pós-modernidade do final do século XX e a diluição de limites, vieram baralhar os géneros (teatro, dança, vídeo, performance), entrecruzando-se de contornos imprecisos quanto à sua definição, o que fez com que a arte de Terpsícore abandonasse o espaço tradicional do palco e invadisse outros territórios artísticos, já que a interculturalidade, a polifonia artística do novo milénio, faz com que os campos estéticos se cruzem, convergindo e divergindo ao sabor da criação dos artistas que nela intervêm.

Contudo, a dança não deixou de fascinar audiências, a crítica e o poder político e daí que a sua prática continue a servir para testemunhar alinhamentos ideológicos ou a ser politicamente provocatória e anti-convencional face aos regimes de que é subsidiária.

A nível mundial, com o fim da Guerra Fria e o colapso da U.R.S.S., em 1991, as repercussões sentidas nas companhias oficiais de bailado russo (o Kirov e o Bolshoi) tornaram-se bastante visíveis: sem a protecção do Estado, ambas tiveram que reformular-se e redefinir-se segundo novos moldes. Por outro lado, assistiu-se ao aparecimento de

oportunidades alternativas para os pequenos grupos de bailado, como é o caso do Ballet Stanislavsky e do Ballet Clássico de Moscovo, de Natalia Kasatkina e Vladimir Vasiliov (1940). Sucede que a incerteza política e económica, que assolou a ex-U.R.S.S. na *Perestroika*, não destruiu o prestígio historicamente adquirido da dança na sociedade russa – tendo para o efeito muito contribuído a forte sedimentação da dança folclórica nas províncias soviéticas – nem permitiu que o bailado russo deixasse de ser uma referência para o Ocidente. O Kirov recuperou o seu nome pré-revolucionário – Mariinsky – e o Bolshoi mantém o seu lugar cimeiro entre as companhias de bailado mais prestigiadas do mundo e, para muitos, ambos continuam a ser os porta-estandartes do bailado clássico, conservando uma identidade única no mundo global. Passados vinte anos do fim da Guerra Fria, o Leste europeu viu-se atirado para o rodopio do capitalismo ocidental, unindo os dois “lados”, sob uma política global quase comum. E foi precisamente essa ideia que, em Abril de 2009, orientou a Representação da Comissão Europeia na Rússia, na abertura de um concurso para todos os artistas nacionais, intitulado “Oficina Europeia: criação no espaço cultural comum”. O certame pretendeu reflectir sobre as relações entre a Rússia e o Ocidente, e sobre a sua integração no novo espaço, a partir das novas fronteiras recriadas após vinte anos da queda do muro de Berlim, e cinco anos do alargamento da União Europeia a alguns países da ex-U.R.S.S. e do ex-bloco de Varsóvia. As obras premiadas mostraram o conceito de uma Europa unida, igual para todos, aberta, tolerante ideológica e culturalmente. Esta ideia transpareceu nas criações coreográficas de muitos artistas euro-americanos, que reproduzem um paradoxo singular: por um lado, expressam conflitos e dúvidas num olhar crítico sobre o mundo, reflectindo uma consciência política; por outro, essas coreografias subscrevem a dança pela dança, numa analogia à arte pela arte, sem quaisquer conotações políticas, simplesmente compondo-se de peças abstractas, onde o movimento não prevê fazer passar uma mensagem mas apenas “ser”. É óbvio que isso significa uma arte desligada de razões funcionais, pedagógicas ou morais, que privilegia somente a sua estética intrínseca. Deste ponto de vista, as relações da dança com o poder parecem, à primeira vista, não ter lugar na sociedade da “aldeia global”, na viragem do milénio que caracteriza a primeira década do século XXI; mas também é certo que o actual lugar da dança permite ocupar diferentes posições, quer de relação com o poder quer de criação autónoma.

Se não foram dados outros passos, o facto é que reapareceram velhas fórmulas que garantiram a discussão do sentido e da função artística da dança, como denotam os

dois exemplos da interferência do poder político na dança, ocorridos na França dos anos 90. O primeiro reporta-se ao ano de 1996, quando o director do Festival de Châteauvallon foi avisado, pelo poder local de Toulon da Frente Nacional, que lhe retirariam o apoio caso o grupo de *hip hop* NTM participasse no evento⁶⁷⁰; o segundo refere-se ao ano de 1998, quando o director da Biennale de la Danse de Lyon viu-lhe retirado o apoio da Comissão da Cultura do Conselho Regional de Rhône-Alpes, por esta considerar que o evento era dedicado a um tema “pernicioso”: a cultura coreográfica do Mediterrâneo⁶⁷¹.

Por outro lado, é preciso igualmente referenciar que, hoje em dia, a política cultural ao encontrar-se ultra-centrada em institutos, ministérios ou entidades que tratam de promover as estéticas preconizadas pelas elites globais, ou seja, muitas vezes, já não cabe ao Estado a autoridade de delinear estratégias mas uma “entidade global” ou “empresa mundial”, que desenha os contornos de uma norma comum cada vez menos imputada aos Estados-nação⁶⁷². A dança apresenta-se hoje como instrumento privilegiado de uma sociedade que ainda vê nela uma resposta possível, com um potencial forte de intervenção, excedendo a esfera da representação crítica da matéria política. Talvez por isso mesmo, em Maio de 1998, na cimeira dos G8, em Birmingham, no Reino Unido, Bill Clinton (1946) e Tony Blair (1953), acompanhados das respectivas mulheres e dos representantes dos demais governos, tendo dançado em palco, demonstrando que, à beira do século XXI, a dança ainda servia para veicular o poder das nações que representavam.

Certo é que o Estado tem vindo a procurar encontrar os limites e as oportunidades para a sua acção, sendo hoje evidente a necessidade de promoção de modelos inovadores de cooperação, entre a iniciativa independente e as entidades por si tuteladas. Daí que se tenha evitado o dirigismo político que enforme a cultura dentro de moldes por si orientados, ainda que o processo não tenha vindo a ser isento de críticas directas.

No início do novo milénio, a *mimesis* já não contém o poder da representação, porque a dança se apresenta como um processo de criação multifacetado, onde já não cabe a mera representação/imitação/reprodução. Nessa vertente, o estudo de Randy Martin anteriormente citada, *Critical Moves, Dance Studies in Theory and Politics* mostra-se bastante actual: nele, o autor defende que “a dança é um meio privilegiado

⁶⁷⁰ *Le Monde*, de 28, 29 e de 31.6.1996; *Libération* de 31.7.1996

⁶⁷¹ *Libération*, de 10.9.1998

⁶⁷² Sobre o assunto ver Tony Judt, *O século XX esquecido, lugares e memórias*, Edições 70, Lisboa, 2009

através do qual se percebe a política e o mundo, uma vez que ela se apresenta como a prática cultural que mais fortemente exhibe o corpo que se mobiliza”⁶⁷³.

Estes aspectos bastariam para dar uma ideia da actualidade do tema; no entanto, há ainda outras referências que se podem assinalar. A obra coreográfica *The Inkomati (dis)cord*, levada a cena por ocasião do Alkantara Festival de 2012, por Boyzie Cekwana e Panaibra Canda, alude ao falhado e histórico compromisso de 1984, o pacto de não-agressão, assinado entre Moçambique e a África do Sul do *apartheid*, para pôr fim ao apoio que ambas as partes davam à resistência no país vizinho. Como se lê no programa: “Numa tentativa de quebrar as fronteiras artificiais e atravessar territórios através dos próprios corpos, identidades e heranças, os coreógrafos exploram as barreiras político-coloniais interiorizadas que continuam a alienar aspirações e histórias partilhadas”⁶⁷⁴; mais uma vez, a dança como portadora de uma mensagem claramente política.

Uma outra proposta mais ambiciosa, na medida em que teve uma repercussão mundial assinalável, foi a da DOCUMENTA 13, de Kassel. Na análise da sua directora artística, Carolyn Christov-Bakargiev (1957), a mostra pretendeu revelar um comprometimento da arte com a política, como “uma dança frenética, efervescente e ruidosa”⁶⁷⁵. Ao manter no presente a aliança arte/poder, a Kassel de 2012 privilegiou a temática das grandes questões que preocupam o planeta, desde as catástrofes ecológicas, às sucessivas guerras, à destruição em massa e às diferentes temporalidades, bem como às dissemelhanças entre graus de desenvolvimento humano e artístico. A DOCUMENTA revelou-se, assim, a construção de um quebra-cabeças que se foi montando através de um percurso que configurou um mosaico pluridisciplinar, onde não couberam só as artes visuais. Esta espécie de diálogo entre as obras e os vários suportes estéticos (desde as artes plásticas, às vídeoinstalações, projectos tecnológicos, arte conceitual, informática, fotografia, música, cinema, literatura, filosofia, teatro e dança), foi mostrada numa grande roda de arbitrariedade, como a própria Carolyn Christov-Bakargiev afirmou no catálogo da exposição: “Os fundamentos da dança assentam no aqui e agora (...) mas, simultaneamente, ela encoraja o movimento da imaginação para além do aqui e agora, sugerindo outro lugar, algures. É por isso que na DOCUMENTA eu não sigo um conceito

⁶⁷³ Randy Martin, *Obra Cit.*, p. 183

⁶⁷⁴ *Alkantara Festival, mundos em palco*, Maio-Junho, Lisboa, 2012, p. 6

⁶⁷⁵ Carolyn Christov-Bakargiev “Preface”, *The Book of Books*, Hatje Cantz, Germany, 2012, p. 30

único mas envolvo-me na condução e coreografia de múltiplos materiais, métodos e conhecimento”⁶⁷⁶.

Considerações ainda referentes à relação da dança com o universo político foram feitas por Rui Horta, no âmbito da estreia da sua peça, *Estado de Excepção*, em 2013, sobre a qual o coreógrafo explicou: “É inevitável que um criador aborde aquilo que o rodeia, sobretudo aquilo que o atormenta. O que estamos a viver é impossível não transparecer para o palco, independentemente de esta peça não pretender ser um manifesto político mas fazer soar um grito interior de luta e de revolta sobre o que nos está a acontecer com a crise”⁶⁷⁷.

Como facilmente se reconhece, artistas, curadores, bailarinos, coreógrafos, directores artísticos e agentes culturais continuam a reivindicar um papel activo no debate público, acerca dos temas contemporâneos que os preocupam, argumentando que a criação artística, e nomeadamente a dança, se oferece como um articulador privilegiado para as novas formas de transformação social e política. A dança tem vindo a instigar directamente as audiências, chamando a atenção para questões relevantes da sociedade contemporânea; mas só ao longo das últimas duas décadas tem vindo a dar-se uma reflexão sobre o objecto “político” desta prática artística.

No duplo jogo do poder de transformação da arte, e da arte como agente do poder político, emerge uma espiral de dois anéis onde os artistas detêm um papel de grande relevo, uma vez que, quer produzindo obras políticas quer apolíticas, constroem peças que assumem uma postura diante da realidade, capaz de influenciar as audiências e o público.

Assim, na configuração de um mo(vi)mento final, o jogo da dança e do poder transformou-se num duplo jogo que consagra o poder da dança: isso significa que, se por um lado, a dança é simultaneamente um instrumento do poder ou um veículo de contestação, por outro, ela serve-se do poder institucional para brilhar, beneficiando de financiamento, promoção e divulgação estatal: é que os artistas precisam de ter encomendas e ser retribuídos, independentemente da mensagem que fazem passar através das suas obras. Tal como é subentendido ao longo da investigação, os bailarinos e os coreógrafos frequentemente se promoveram impondo-se através dos meios

⁶⁷⁶ Carolyn Christov-Bakargiev “Letter to a Friend”, *The Book of Books*, Obra Cit., p. 77

⁶⁷⁷ Entrevista dada à *Agenda Cultural* de Lisboa, Janeiro 2013, pp. 28-30

disponibilizados pelo poder. Deste modo a dança “usa” o poder para se auto-afirmar, e o poder serve-se da dança para se legitimar e isso fez com que a dupla utilização da dança pelo poder e do poder da dança tornasse a relação num discurso sedutor, repleto de teias discursivas e imagéticas que ajudam a coreografar a sociedade do início do século XXI.

Não podemos, por isso, deixar de olhar em *slow motion* as linguagens heterogêneas, da criação actual, que oferecem desafios distintos, fazendo repensar o papel da arte na formação contemporânea. No espaço dessacralizado do início deste milénio, que se espera de cada produção? A novidade, ainda que na maior parte das vezes se assista a uma reinterpretação do passado, o que mostra o permanente duelo do Homem com o movimento, inscritos que estão ambos na moldura da Arte.

Considerações Finais

Neste estudo, procurou-se analisar a arte de Terpsícore ao longo do século XX, quer em diálogo quer em confronto com os governos instituídos. O propósito era o de saber, por um lado, se a dança e o poder mantiveram uma relação contínua de instrumentalização ou contestação, e se, por outro, o poder da dança resultou do facto de usar os mecanismos políticos para se afirmar, promover e divulgar, junto de um público mais vasto.

Num olhar retrospectivo podemos constatar algumas linhas de força. Num primeiro momento, partiu-se do pressuposto de que a arte é um sistema global participante na *polis*, e que a criação artística subentende o papel dos artistas, bem como a sua tomada de consciência das potencialidades políticas dos objectos que produzem e dos seus discursos, uma vez que a presença da arte implica já uma política. Inversamente, as práticas políticas, entendidas enquanto ciência da *polis*/cidadania, pressupõem uma arte própria que se pretende eficaz; daí que a arte tenha vindo sistematicamente a ser utilizada pelo poder, servindo-se igualmente dele para chegar a um maior número de públicos. Além do mais, a arte transmite ideias e sentimentos que contribuem para a (re)formulação de conceitos e pensamentos.

Se a apropriação da dança para fins políticos não é uma novidade do século XX, a verdade é que foi nestes anos que a arte em questão mais se destacou, colocando em evidência uma teia de relações complexas e macroscópicas, no sentido em que não foi uma realidade de uma única nação mas um fenómeno que proliferou por todo o Velho Continente e Novo Mundo.

O início de Novecentos trouxe uma outra configuração à dança teatral, graças ao projecto denominado Ballets Russes; isso deveu-se ao facto de a companhia ter servido de eixo e modelo mundialmente reproduzido, compondo um dos grandes desfiles artísticos dos últimos cem anos. Afirmando-se como parte integrante do *élan* artístico vivido pela Europa ocidental do início de 1900, o seu papel assegurou a autonomia da arte de Terpsícore, conferindo-lhe uma maior visibilidade e um estatuto diferenciado, que influenciou a criação da dança ao longo do século XX. Os Ballets Russes começaram por designar as possibilidades de formação de uma consciência artística autónoma, que

questionou as próprias capacidades da arte na sua relação com a contemporaneidade. Foram eles, os Ballets Russes que impuseram um conjunto distinto de critérios, o imperativo de uma outra sensibilidade, de uma realidade alternativa, a possibilidade de uma companhia de bailado independente do teatro e da ópera, instituindo-a numa nova ordem de valores. O elemento narrativo da dança deixou de ser essencial, uma vez que o que se tornou importante foi o tom, o tratamento plástico e estética que se dava à construção artística. Para tal, foram chamados a colaborar um conjunto de artistas composto por numerosos compositores, libristas, pintores, escultores e coreógrafos, que integraram a sua arte sob o desígnio da dança. A elação a tirar é dupla: em primeiro lugar o que fez dos Ballets Russes o grupo fundador de uma nova foi o facto de se constituírem como a primeira companhia de dança a conseguir um estatuto mundial; em segundo lugar, a trupe de Diaghilev foi o local de reunião das artes, não no sentido concêntrico da ambição da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, mas no sentido de uma unificação artística, sendo essa confluência fulcral para o desenvolvimento de cada arte *per si*.

A companhia de Diaghilev, que já havia alcançado uma glória euro-americana, veio a Portugal em 1917, tendo permanecido por três meses em Lisboa, onde deu vários espectáculos, ao longo daquela que foi, seguramente, uma das estadas menos profícuas de toda a sua existência: a Guerra, a ausência de contratos e a consequente falta de meios quase ditaram a sua extinção. Todo este cenário, juntamente com a diáfana cultura balética da sociedade lisboeta, fez com que os ecos em Portugal fossem escassos e se repercutissem apenas no entusiasmo dos modernistas nacionais.

Em seguida, tentámos avaliar o significado do surgimento de duas modas inspiradas na companhia russa: por um lado, verificou-se que o exotismo de algumas das suas obras que rapidamente se multiplicou nos palcos de uma Europa entre Guerras, ávida de divertimentos que ajudassem a esquecer o conflito mundial; por outro, viu-se que o nacionalismo de parte do seu reportório foi aproveitado e reconfigurado pelas ditaduras europeias emergentes, como um veículo eficaz da propaganda. Com efeito, os Ballets Russes, ao produzirem obras de teor nacionalista, inspiraram os novos autoritarismos europeus a elaborar os seus programas cultural-artísticos, em sintonia com as normas ideológicas emanadas pelos partidos únicos: se Lenine não deu grande atenção à definição de uma arte de regime, o seu sucessor, Estaline, empenhou-se fortemente nesse sentido, ao fomentar uma estratégia cultural fortemente politizada, a que a Guerra Fria viria a dar repercussão mundial. Quanto a Mussolini, o *Duce* arquitectou um compromisso delicado

entre o moderno e o tradicional, que viria depois a ser reproduzido pelo secretário da propaganda de Salazar, António Ferro. Hitler ditaria directamente uma linha cultural e artística, em perfeita consonância com o ideal nacional-socialista, estruturada a partir de directivas explícitas do seu dirigente. Na vizinha Espanha, Franco orientaria o uso político das artes na senda dos seus homólogos europeus, copiando os modelos já definidos e implantados com grande sucesso. Sem excepção, o denominador comum foi um forte nacionalismo que se fundamentava na tradição e no folclore, que reiterava o projecto político, reforçando-o através de prática coreográfica que, por sua vez, educou e manipulou a juventude e as massas. Era a fundamentação ideológica, assente numa ancestralidade que legitimava um programa de acção e que, acima de tudo, servia para exaltar o corpo do “Novo Homem”, glorificado pela saúde e higiene do novo tempo, num comprometimento indiscutivelmente moderno. No que concerne à dança, uma vez instauradas as ditaduras, estas obrigaram os artistas a produzirem obras em harmonia com o ideário dos respectivos regimes, que fizeram coincidir com a reiteração do folclore, facilmente absorvido pelas massas e/ou elites, seduzindo-as. É dentro desta valorização do folclore que se distingue o Pavilhão Francês das Danças Populares da Europa, bem como o I Congresso Internacional de Folclore, por ocasião da Exposição Internacional de Paris de 1937. Ambos evidenciaram a utilidade das danças nacionais, na transmissão de uma imagem que funcionava como garante de uma memória rural que urgia revitalizar, remetendo-nos ainda para a importância das próprias exposições mundiais, como mostra da geografia do mundo moderno e enquanto locais de encontro e educação, onde os discursos estéticos promoviam uma cultura e uma arte identitárias das ideologias que as sustentavam.

Como se referenciou, e no que concerne à eficácia da obra de arte, os regimes totalitários partilharam um mesmo objectivo: o de promover uma arte susceptível de participar na edificação de uma sociedade nova, rejeitando toda a tentativa que conferisse à criação artística um valor autónomo ou contestatário. A missão educativa, e a função instrutiva da arte, justificavam a utilização de controlos formais que erradicassem qualquer criação que não entrasse em conformidade com a ideologia dominante. A Câmara de Cultura do Reich na Alemanha e o Commissariado para o Esclarecimento – *Narkompros* – na U.R.S.S. foram os primeiros modelos de eficácia de uma regulamentação centralizada das actividades culturais, e só a Itália manteria uma arte sob uma organização menos controladora, permitindo uma relativa independência da criação.

Em paralelo com esta acção de propaganda, a autonomia do artista tornou-se impossível nos regimes autoritários que supervisionavam toda a produção cultural, e, nessa vertente, muitos deles desenvolveram estratégias que lhes permitiram contornar os obstáculos, como foi o caso de Mary Wigman e Gret Palucca, na Alemanha, ainda que tenham vindo a sofrer as suas consequências.

Num campo antagónico, assistiu-se ao surgimento da dança como revolta, dançando-se “à esquerda” nos E.U.A. e, se é verdade que nem todas as acções tiveram o mesmo alcance, não se pode esquecer que os esforços dos Bailarinos Vermelhos de Jean Weidt foram similares aos de Kurt Jooss, do New Dance Group ou de Martha Graham, e que todos eles serviram para consolidar o prestígio da *modern dance* dentro e fora dos Estados Unidos. A solo ou integrando companhias, este conjunto de artistas ajudou a impulsionar a dança americana, chamando a atenção primeiro para as desigualdades sociais e económicas de uma América segregacionista, depois denunciando os poderes autoritários da Europa totalitária e, por fim, despertando as consciências no sentido de congregar um sentimento de unidade nacional que ajudasse a valorizar o esforço da entrada da América na Guerra.

Utilizando retóricas semelhantes, a representação discursiva e iconográfica das danças nacionais decalcaram o código de conduta, que identificava cada nação consoante a sua estratégia identitária, o que fez com que a dança se tornasse num meio privilegiado de expressão e difusão dos nacionalismos.

Quanto a Portugal, o caminho da dança definir-se-ia sobre contornos específicos, ainda que influenciados pelo que se fazia na Europa entre Guerras. Os night-clubs haviam introduzido números de dança que logo criaram admiradores, mas seriam os apontamentos coreográficos, no teatro de revista dos anos 20, o núcleo a partir do qual surgiriam os primeiros “bailarinos” nacionais. A cultura do corpo, gizada pelas directivas da Mocidade Portuguesa, ajudara a definir um quadro de interesse baseado num físico saudável, que era o reflexo da recém-criada sociedade do Estado Novo, sendo depois exibido em jogos rítmicos e sincronizados, em paradas e desfiles de exortação nacional.

O próprio poder, na pessoa de António Ferro, secretário de propaganda, encarregar-se-ia de formar a primeira companhia de bailados portugueses, o Verde Gaio, estandarte da política salazarista e arma de promoção do regime no estrangeiro. Na ausência de uma escola de bailado nacional, foi-se buscar inspiração à arte popular e

influência ao folclore, pois ambos eram o garante de uma tradição secular, onde se alicerçava a construção de um projecto nacionalista. Recuperando os marcos das glórias passadas, no sentido de educar as gerações futuras, integrou-se o presente a partir da elaboração de um reportório assente num império que era motivo de orgulho e justificação do culto de uma memória colectiva grandiloquente da identidade lusitana.

A criação do Verde Gaio coincidiu com a encomenda a Julie Sazonova de uma primeira história da dança portuguesa, na qual se justificasse um percurso coreográfico; esse projecto, no entanto, nunca se chegaria a concretizar, devido à falta de vontade política efectiva e à natureza débil do manuscrito que, hoje em dia, se encontra esquecido nos arquivos da Torre do Tombo.

Sob a égide do folclore, do nacionalismo e da arte popular, o Verde Gaio havia ido buscar inspiração aos Ballets Russes de Diaghilev (que António Ferro vira duas décadas antes) e assim, debaixo da mesma iniciativa, bailarinos, coreógrafos, artistas plásticos e compositores, ilustraram todo um programa de “Política do Espírito”, que visava promover, legitimar e consolidar a nova ideologia salazarista. O grupo foi estabelecido sobre um princípio nacionalista-folclórico estilizado, ainda que na década seguinte, 1950, tivesse aspirado a companhia de bailado clássico. Com o afastamento do seu mentor, a gradual desatenção a que foi sujeito fez com que o grupo decepcionasse cada vez mais, apesar das lisonjas por parte dos meios oficiais, tendo a companhia acabado por ser extinta na década de 1980, quando poucos sabiam que ainda existia.

Imitação “à portuguesa” dos Ballets Russes, o grupo de bailados portugueses nunca atingiu a força do original, mantendo um espírito pálido que se tornou numa sombra que havia pedido emprestado uma imagem já desfocada pelo tempo. Era a ideia de que, através da raiz nacionalista do bailado, a ideologia fascista se podia exhibir em toda a sua glória. Em vez de alimentar a profusão primordial, a propaganda cultural do Estado Novo esterilizou-a, e o Verde Gaio, só foi moderno por ter atribuído à dança nacional um estatuto próprio, tendo sido tradicional na concepção do reportório, bem como no esbatimento da importância do corpo enquanto instrumento artístico, formulando todo um discurso político coreografado; daí que a sua contribuição não possa ser diminuída.

A “Política do Espírito”, ao prender a aposta modernista ao controlo do Estado, fez com que a companhia dificilmente atingisse a dignidade que o projecto inicial fizera prever: a razão de tal fracasso residiu na sua dependência total face ao órgão que a

tutelava, o SPN, e na falta de uma certa persistência evolutiva, não resistindo à saída do seu dinamizador; antes, arrastou-se ao longo de mais de quarenta anos, numa metáfora do próprio Estado Novo. Isso quer dizer que o Verde Gaio consistiu numa das “figurações” usadas pelo Estado Novo como meio de legitimação, uma vez que as comparações implícitas entre ambos, no que concerne à forma e conteúdo, se mostram incontornáveis: o uso de um nacionalismo colado a uma tradição que fundamentava e justificava a sua implantação. O seu fim coincidiu com a criação da Companhia Nacional de Bailado, para onde transitaram alguns dos bailarinos do Verde Gaio e, já nos anos de 1990, a sua tentativa de recuperação não deixa de surpreender.

Paralelamente, a criação do Ballet Gulbenkian ajudaria a qualificar a cena da dança portuguesa ao longo da segunda metade do século XX, mas também este projecto foi inesperadamente extinto, já no início do novo milénio. Considerar o enraizamento de uma prática continuada da dança portuguesa implica, obrigatoriamente, a consideração da ausência de uma vontade política estrutural. A desarticulação, o desequilíbrio de meios e vontades impediram, desde sempre, a criação e consolidação de uma real arte balética em Portugal. Esboços posteriores a caminho do presente mostram que, em Portugal, o transitório tende a tornar-se permanente, o que significa que a falta de vontade política e a ausência de um fio condutor, a longo prazo, tem vindo a limitar a solidez de grupos e artistas, no caminho para o estabelecimento de uma cena consistente da dança nacional. Nessa vertente, o papel dos artistas independentes, das companhias autónomas e dos mecenas privados, bem como uma proliferação de estruturas e programas internacionais, auxiliou uma revitalização da dança portuguesa, todavia feita mais de ausências do que de presenças. Em última análise, no pensar da primeira metade do século XX através do corpo e das diversas linhas políticas a que a dança esteve sujeita, a iconografia remanescente é representativa do poder político: no “orgulhosamente sós”, a nação de “brandos costumes” “resguardou” o corpo, numa nítida influência da Igreja Católica e de um certo “ascetismo” promovido pelo próprio líder do regime: Salazar.

Entretanto o final da Segunda Guerra Mundial reconfigurou as artes, uma vez que o mundo saído do conflito era um lugar diferente. Durante quatro décadas, o *pas-de-deux* da política cultural externa americana e soviética liderou o intercâmbio artístico mundial entre os dois blocos, integrando embaixadas culturais que cumpriram os desígnios para os quais foram criadas. Após a análise dos seus pressupostos basilares, podemos compreender a simetria da diferença entre os dois blocos encabeçados por cada uma das

super-potências: a de uma América que permitiu a criação de grupos de artistas que, independentemente de forças políticas, desenvolveram as possibilidades da sua dança, no sentido de uma modernidade que constituísse um reflexo da sociedade contemporânea; e a de uma arte politizada soviética subordinada à edificação de uma sociedade comunista, que valorizou conteúdos politicamente relevantes, condicionando o desenvolvimento da dança, não só dentro das Repúblicas Socialistas como nos países da Cortina de Ferro. Assim, à preservação de uma herança clássica e folclórica realista e figurativa, que ajudasse a modelar a mentalidade soviética, contrapôs-se a formação do paradigma terpsicoreano americano, constituído pela dança moderna e contemporânea, capaz de reproduzir a proeminência da super-potência ocidental, e exercendo uma forte influência na renovação da dança na Europa, no Canadá e na Austrália. Tentando acentuar a sua hegemonia artística nas zonas de influência, politicamente cobiçadas por cada um, o braço de ferro cultural a que se entregaram E.U.A./U.R.S.S. redefiniu as regiões de influência, dinamizando-as. De resto, como então tivemos oportunidade de afirmar, perante a acessibilidade da arte mediante a obediência ao regime da U.R.S.S., a estética moderna dos E.U.A. responderia com autonomia e liberdade, criando uma arte alheia aos ideais propagandísticos, ainda que não fosse livre de transmitir uma mensagem ideológica.

Partindo de uma génese comum mas que desenvolvida em circunstâncias históricas diferenciadas, a formação de uma política de exportação cultural estruturou a sua identidade por contraponto ao “outro” campo ideológico. Na conjuntura da Guerra Fria, e inerente à rivalidade entre os dois blocos, a disputa cultural e ideológica, que então se travou, funcionou como uma imagem identitária forte e coesa para o exterior, de modo a, através dela, esgrimirem a superioridade do seu sistema político-económico. Embora existissem discursos dissonantes de cada uma das práticas, a manifestação do poder da dança, ao longo da segunda metade do século XX, definiu-se a partir de intenções e de tensões que estruturaram uma troca cultural fortemente ideológica. Isso significou que cada um precisou do “outro” contra o qual se definiu, dando a ideia de uma dinâmica de espelhos antonímicos que tornaram premente a rivalidade entre o Bloco de Leste e o Mundo Capitalista, formando duas faces da mesma moeda.

Referimos também os casos particulares da China e da Coreia do Norte, que mostram até que ponto se podem multiplicar no tempo fórmulas antigas julgadas obsoletas, e que ainda cumprem o seu objectivo propagandístico. No Japão, o butoh estruturou-se a partir de uma reacção perante a invasão cultural ocidental que o país sofreu

no pós-guerra; daí que se tenha desenvolvido uma estreita ligação com os temas políticos contemporâneos. Em Cuba, o “corpo” nacional criado pelo triunvirato Alonso, desde o início “colado” ao regime de Castro, viria a originar o Ballet Nacional de Cuba sendo, durante décadas, o primeiro e único representante oficial do regime de Havana, sem dúvida reconhecido como produto cultural de um certo tempo.

No discurso pós-moderno, a arte ocidental do início do século XXI deriva para criações não sujeitas à centralidade de uma representação, de certa forma canónica, que contempla as práticas artísticas. Como sustentam vários autores, nomeadamente Boris Groys e Hans Belting, há necessidade de um diálogo que contemple pontos de vista conceptualmente diferentes, pois se algo a pós-modernidade nos revelou foi o facto de não existir um sentido mas várias direcções que apontam para uma narrativa múltipla, plural, polifónica, integrada numa universalidade em constante mutação. Dito por outras palavras, a reflexão eurocêntrica deve contemplar outras abordagens, vistas a partir de outros pressupostos basilares, que ajudem a alargar a visão unívoca da História de Arte Contemporânea.

No sistema de globalização que começou no final do milénio, a arte de Terpsícore convergiu em momentos e em movimentos, que mais não foram que espelhos onde a imagem reflectida muitas vezes não corresponde ao reflexo esperado. A influência da dança na pintura contemporânea, as reavaliações de artistas contemporâneos, que continuam a coreografar obras intervencionistas nas sociedades onde se englobam, e a reflexão que se estabeleceu na comemoração do centenário dos Ballets Russes, convocam o duplo jogo do poder da dança e da dança do poder no início do novo milénio.

Ao abrir-se o leque do diálogo e/ou do confronto da dança e do poder ao longo do século XX, as práticas artísticas e políticas concretizadas dançaram em várias direcções, contribuindo para a elaboração do ilusório e fragmentado mosaico contemporâneo. A dança brilhou na luz reflectida pelo poder e este revelou-se num discurso coreográfico de grande impacto institucional, estabelecendo, provavelmente, um quadro menos espectacular mas mais actual.

Tal como Michel Fokine considerou, a dança só pode sobreviver se se tornar numa arte do seu tempo, e, portanto, a sua relação com o poder político não se confina ao passado, mantendo-se na época presente. O *crash* de 2008-2009 e as subsequentes intervenções governamentais, na área da cultura, apenas confirmaram que é no

polimorfismo e na multiplicidade de atitudes e linguagens, do início do século XXI, que a arte, o poder e a dança se articulam entre estilhaços das numerosas relações possíveis, evidenciando a efemeridade perpétua da arte contemporânea.

No contexto da arte pela arte ou da arte ideológica, a dança – como arte visual – dialoga com o mundo, suscitando reflexões que constituem chaves para uma leitura sobre história, logo, acerca de nós mesmos. Da relação do artista com a sua prática – a criação artística – a globalização a que se assistiu no fim do século XX alterou o universo estético e plástico da própria arte. O facto é que a velocidade e a eficácia das novas tecnologias fizeram evoluir a dança num contágio de universos, paralelos ou adversos, consoante a inspiração dos coreógrafos, bailarinos ou *performers*. De resto, a evidência de que a arte, nomeadamente a dança, continua a vincular-se aos poderes (políticos ou de mecenato) que a difundem é confirmada pelos trabalhos contemporâneos, alguns dos quais referidos no último capítulo deste estudo, e que mostram as implicações políticas de determinadas criações artísticas. Arte “engagé” ou arte de alinhamento, abstracta ou narrativa, o colectivo da dança questiona os discursos dominantes procurando – não uma premissa nova ou inovadora para a dança – mas sim uma reflexão crítica que a permite tornar-se numa arte do seu tempo.

O fecho da reflexão assenta na ideia de que, tanto a arte – neste caso, a dança – como a política, partilham um interesse comum: o exercício do poder pois é no domínio da arte que este ganha uma maior eficácia, dissimulado sob uma aparência de beleza plástica. Ora foi neste campo de acção que se procurou mostrar como a sua relação se definiu, caracterizou, orientou e transformou, determinando obras que, em diálogo ou em confronto, se constituem como rastros de memória em movimento. Tal epílogo torna evidente que a utilização da arte de Terpsícore assentou fundamentalmente na acessibilidade do seu discurso narrativo e no facto de ter manitado uma relação constante e próxima com o poder, permitindo dar uma interpretação do real que fez pensar o social e o político. Se a dança não fosse uma arte o poder político não se tinha interessado por ela.

No início do novo milénio, a relação entre a arte/dança e o poder político não se extinguiu; apenas adoptou outras maneiras de se manifestar e daí que, deste ponto de vista, o tema se mantenha de grande actualidade: é que, nunca como no tempo presente,

a cultura cinética (corpo e movimento) foi tão obrigada a olhar o mundo e a reagir-lhe de uma forma implicada e, por vezes, fortemente política.

Podemos olhar para a dança como instrumento do poder, uma vez que possui a capacidade de conferir prestígio a projectos políticos de variados sentidos. Podemos também olhá-la do ponto de vista intervencionista, como arma de revolta contra a ideologia instituída, já que, através da sua linguagem facilmente entendida por todos, veicula ideias, posições e (des)alinhamentos. E podemos ainda encará-la como um espelho, através do qual se reflectem realidades diversas, num potencial indefinido e imaterial que só adquire os seus contornos definitivos após o fecho da cortina.

Claro que se reconhece que nem toda a dança pretendeu ter um carácter interventivo mas isso seria uma outra investigação. Todavia pensamos ser extremamente difícil produzir uma dança isenta de influências exteriores e inspirada em procedimentos alietóricos de composição coreográfica.

A dança e o poder ou o poder da dança promoveram, ao longo do século XX, diálogos e confrontos que demonstram quão híbrida essa relação pode ser. Usando o corpo como instrumento, agente e objecto, a dança é um meio de comunicação privilegiado, pela multiplicidade de pontos de vista propostos e pela acessibilidade face ao público, ajudando assim, a construir imagens do mundo, representando ideias e valores que incorporam e/ou contestam os modelos políticos que integram. Expressando um olhar crítico sobre o mundo ou apresentando-se numa dança pela dança, a arte de Terpsícore revelou-se uma forma de acção, de pensamento e conhecimento de si e do mundo, que oferece múltiplas chaves de acesso à vivência contemporânea.

Deste modo, e resgatados do século que nos propusemos analisar aqui, sobram fragmentos e memórias, testemunhas silenciosas da força da dança e da contradança face às pressões, intercepções e/ou reuniões com as políticas do planisfério, cada uma delas um caleidoscópio onde, girando sempre, as figuras ora se fundem ora se separam, constituindo um escaparate que só pode continuar a abrir, no futuro, um horizonte de infinitas possibilidades.

Numa sociedade aberta, ainda que mantenha a sua independência da vida oficial, é inevitável e necessário que a cultura e a política tenham relação e intercâmbios. Não só porque o Estado, sem restringir a liberdade de criação e de crítica, deve apoiar e propiciar actividades culturais mas acima de tudo como também porque a cultura deve exercer uma influência sobre a vida política, submetendo-a a uma avaliação crítica contínua e inculcando-lhe valores e formas que a impeçam de se degradar.

Mario Vargas Llosa, 2012

Anexo 1 - Quadro Cronológico

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1900	População Mundial: 1,6 bilhões Exposição Universal de Paris Primeira instalação do cinema sonoro Nascimento do Expressionismo Morre Friedrich Nietzsche	Nijinsky admitido na Escola Imperial de Bailado de S. Petersburgo Estreia em Paris de Isadora Duncan Teatro de Loïe Fuller e Sada Yacco na Exposição Universal de Paris
1901	Criação dos Prêmios Nobel Presidente dos E.U.A: Theodore Roosevelt Serge Diaghilev despedido dos Teatros Imperiais Morre Giuseppe Verdi e Toulouse-Lautrec	Nasce Kurt Jooss
1902	Serge Diaghilev viaja pela Europa	Nasce Gret Palucca e Edith Segal
1903	Nasce Mark Rothko Papa São Pio X Início do Salon d'Automne Morre Pissarro e Gauguin	Marius Petipa cria <i>Miroir Magique</i> , o último bailado da sua carreira, para o Ballet Imperial do Teatro Mariinsky Nasce Alexandra Danilova
1904	Início da guerra Russo-Japonesa Irmãos Lumière apresentam primeira placa fotográfica a cores transparente – o autochrome Picasso instala-se em Paris Morre Anton Tchekhov	Nasce Boris Kochno, George Balanchine, Anton Dolin, Jean Weidt e Alexandra Danilova Irmãos Nijinsky estreiam-se no Teatro Mariinsky
1905	Fim da guerra Russo-Japonesa com vitória do Japão Aparecimento do Fauvismo no Salon d'Automne Teoria da Relatividade de Einstein “Domingo Sangrento” em S. Petersburgo Diaghilev organiza a “Exposição de Pintura Russa de Retratos Históricos”, em S. Petersburgo Morre Cézanne	Nasce Serge Lifar e Helen Tamiris Isadora Duncan dança na Escola Imperial de Bailado Mata Hari no Museu Guimet, de Paris Fokine coreografa <i>A Morte do Cisne</i> para Anna Pavlova
1906	Picasso pinta <i>Demoiselles d'Avignon</i> Retrospectiva de Gauguin, no Salon d'Automne Morre Paul Cézanne	Nasce Kazuo Ohno, Josephine Baker e Igor Moiseyev Ruth St. Denis inicia a sua digressão pela Europa Exposição Colonial de Marselha: Ballet Real do Camboja Ruth St. Denis em Paris
1907	Serge Diaghilev promove “Cinco Concertos Russos” Paris	Nasce Lilian Karina Estreia de <i>Le Pavillon d'Armide</i> em S. Petersburgo Loïe Fuller em Paris
1908	Serge Diaghilev leva a ópera Boris Godunov a Paris Picasso e Braque fundam o Cubismo	Nasce José Limón Nijinsky faz exame final da Escola Imperial de Bailado e conhece Diaghilev Isadora Duncan no Teatro Mariinsky
1909	Independência da Bulgária Cubismo Analítico Revista <i>Nouvelle Revue Française</i> e <i>Comœdie Illustrée</i> Marinetti publica <i>Manifesto Futurista</i>	Nasce Katherine Dunham Estreia dos Ballets Russes em Paris
1910	Exposição Universal de Bruxelas Abolição da escravatura na China Kandinsky pinta o primeiro quadro abstracto Morre de Leo Tolstoi	Nasce Alicia Markova, Galina Ulanova, Anna Sokolow e Alwin Nikolais Morre Marius Petipa Diaghilev forma uma companhia permanente e regressa a Paris para apresentar Ballets Russes; segue-se Berlim e Bruxelas Criação do Instituto Dalcroze, próximo de Dresden

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

População Portuguesa: 5 milhões Jornal <i>O Mundo</i> Nasce José Barbosa Morre Eça de Queirós e António Nobre	Maria Bordin e Carlota Cavini no S. Carlos
Inauguração do primeiro eléctrico em Lisboa Criação da Sociedade Nacional de Belas-Artes Congresso Colonial Nacional	Alice Stecchetti no S. Carlos
Inauguração do elevador Santa Justa e da futura Avenida da República Início do Prémio Valmor	Loïe Fuller no D. Amélia Nasce Francisco Florêncio Graça
Eduardo VII (Inglaterra) e Afonso III (Espanha) visitam Portugal Revista <i>Ilustração Portuguesa</i> (II série)	Ernestina Bossi no S. Carlos
Ligação telefónica Lisboa – Porto Soberanos portugueses visitam a Grã-Bretanha	Pastora Imperio no D. Amélia
Presidente francês Émile Loubert visita Portugal D. Carlos visita Paris Inauguração do Museu dos Coches Morre Rafael Bordalo Pinheiro	Pastora Imperio no D. Amélia
D. Carlos visita Madrid Governo de João Franco em Portugal Criação da Sociedade de Propaganda de Portugal- SPP Amadeo Souza-Cardoso em Paris	Maria Calvi no S. Carlos
Início da ditadura de João Franco Teófilo Braga funda a Academia das Ciências de Portugal Inauguração do Cinematógrafo do Rossio	Pastora Imperio no D. Amélia
Assassinato do rei D. Carlos Sobe ao trono D. Manuel II João Franco é demitido e parte para o exílio Inauguração do Maxim's no Palácio Foz e do Ritz Club	La Argentinita no Coliseu
Visita do rei de Espanha, Afonso XIII a Portugal D. Manuel II inicia viagem a Madrid, Paris e Londres	Rita Sacchetto no D. Amélia
Instauração da República Portuguesa 1º Presidente República: Manuel Arriaga D. Manuel II parte para o exílio Inauguração do Museu da Marinha Revista <i>Águia</i>	Nasce Estrela Faria

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1911	Edward Gordon Craig publica <i>Da Arte do Teatro</i>	Nasce Sophie Maslow Rudolf von Laban funda a Escola de Dança da Europa Central em Munique Ida Rubinstein abandona os Ballets Russes
1912	Thomas Mann publica <i>Morte em Veneza</i> Nasce Jackson Pollock Náufrago do Titanic Abstraccionismo	Ballets Russes: primeira digressão europeia Fokine deixa os Ballets Russes Anna Pavlova instala-se em Inglaterra
1913	Marcel Proust publica <i>Em Busca do Tempo Perdido</i> Henry Ford desenvolve a sua linha de produção	Nasce Giannina Censi Loïe Fuller em Paris Ballets Russes: digressão pela América Sul Casamento de Nijinsky e despedimento por parte de Diaghilev Fokine reintegra os Ballets Russes
1914	Assassinato do arquiduque Francisco Fernando Início da I Guerra Mundial Marcel Duchamp, primeiro <i>Ready-Made</i> Papa Bento XV	Ruth St. Denis e Ted Shawn fundam a Denishawn Dancers Ballet, em Los Angeles Casal Nijinsky em Budapeste Companhia Nijinsky em Londres Ballets Russes no Mónaco e em Paris Fokine abandona Ballets Russes e Massine, torna-se 1º bailarino da companhia
1915	Ghandi funda o Congresso Nacional Indiano Einstein publica <i>A Teoria da Relatividade</i>	Massine estreia-se como coreógrafo dos Ballets Russes
1916	Alemanha declara guerra a Portugal Dadaísmo Morre Odilon Redon	Nasce Jane Dudley Digressão dos Ballets Russes América do Norte Nijinsky reúne-se aos Ballets Russes
1917	Revolução de Outubro na Rússia Morre Auguste Rodin e Edgar Degas	Ballets Russes regressam da América Latina Última aparição de Nijinsky como membro dos Ballets Russes
1918	Fim da I Guerra Mundial Fundação da Bauhaus Morre Wagner, Debussy e Klimt	Nasce Jerome Robbins Picasso casa com Olga Khoklova, bailarina dos Ballets Russes
1919	<i>Tratado Versalhes</i> Fundação da Sociedade das Nações Bauhaus Morre Pierre Auguste Renoir	Nasce Merce Cunningham e Margot Fonteyn Charlie Chaplin homenageia Nijinsky em <i>Une idylle aux champs</i> , inspirado na criação <i>L'après-midi d'un faune</i> Última apresentação de Nijinsky no Hotel Suvretta, na Suíça
1920	Fim do Império Otomano Sufrágio feminino nos E.U.A. Lei Seca E.U.A. Morre Amedeo Modigliani	Nasce Tamara Nijinsky Georges Balanchine realiza o seu 1º ballet na Escola Imperial de Bailado de S. Petersburgo Ballets Suédois estreiam-se em Paris Mary Wigman abre escola em Dresden

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

Nasce Paulo Ferreira Adopção do Escudo como moeda nacional Criação do Museu de Arte Contemporânea Museu Portuense passa a Museu Soares dos Reis Primeiro concerto no Teatro Nacional	Nasce Sosso Doukas-Schau
I Exposição dos Humoristas Portugueses Revista <i>Águia e Renascença Portuguesa</i>	Loie Fuller no D. Amélia
I Exposição de Almada Negreiros II Exposição dos Humoristas Inauguração da Sede da SNBA Passagem dos Ballets Russes por Lisboa a caminho da América	Pastora Imperio em Lisboa
II governo de Bernardino Machado Salão da Primavera na SNBA Regresso de Amadeo Souza-Cardoso a Portugal Columbano director do Museu Arte Contemporânea	<i>Tango Cordeal</i> , teatro de revista de Eduardo Schwalbach
2º Presidente da República: Teófilo Braga I Exposição dos Humoristas e Modernistas (Porto) Revista <i>Orpheu</i> Almada Negreiros: <i>Manifesto Anti-Dantas</i> Robert e Sonia Delaunay visitam e fixam-se em Portugal	Nasce Margarida de Abreu La Bilbaínita no Salão Foz
Portugal participa na I Guerra Mundial II Exposição dos Modernistas Exposição de Amadeo Souza-Cardoso (Porto e Lisboa)	Almada apresenta <i>Sonho da Princesa na Rosa</i>
Golpe militar de Sidónio Pais e destituição de Bernardino Machado Suicídio de Mário de Sá-Carneiro em Paris Revista <i>Portugal Futurista</i> Aparições de Fátima	Ballets Russes no Coliseu dos Recreios
Assassinato de Sidónio Pais Presidente República: Canto e Castro José Viana da Mota director do Conservatório de Lisboa Inauguração do Bristol Club e do Majestic Club ⁶⁷⁸ Morre Amadeo Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor	Ballets Russes no S. Carlos Almada Negreiros <i>Princesa dos Sapatos de Ferro e Baile do Encantamento</i> , no S. Carlos
Presidente da República: António José Almeida III Exposição dos Modernistas (Porto) Almada Negreiros vai para Paris	Anna Pavlova no S. Carlos
Nascimento de Cruzeiro Seixas e Nadir Afonso Revista <i>ABC</i> Regresso de Almada Negreiros de Paris	Revista <i>Trolaró</i> , no Salão Foz

⁶⁷⁸ Primeiro casino da capital e actual *Casa do Alentejo*, Rua Portas de Santo Antão.

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1921	Primeiras emissões regulares de rádio Mao Tsé Tung ajuda a fundar o Partido Comunista chinês Hitler eleito Presidente do Partido Nacional-Socialista Surrealismo	Paul Valéry publica <i>L'Âme de la Danse</i> Massine abandona os Ballets Russes
1922	Exposição Internacional do Rio de Janeiro Criação da U.R.S.S. Benito Mussolini I Ministro de Itália Papa Pio XI Morre Marcel Proust	Ballets Russes: companhia residente em Monte Carlo Nijinska coreografa para os Ballets Russes
1923	Ditadura de Primo de Rivera em Espanha Criação da República Turca	Nasce Violette Quenolle Fokine sai dos Ballets Russes e instala-se nos E.U.A. e Serge Lifar substituiu-o
1924	André Breton e o <i>Manifesto do Surrealismo</i> Morre Vladimir Lenine e disputa de Josef Estaline pelo poder	Balanchine integra os Ballets Russes, tornando-se o seu coreógrafo depois de desertar do Ballet Kirov Nijinsky assiste aos ensaios dos Ballets Russes em Paris Kyra Nijinsky é admitida na escola agregada ao Ballet da Ópera de Paris Morre Léon Bakst e Alexander Gorsky
1925	Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, em Paris Adolfo Hitler publica <i>Mein Kampf</i> Chaplin: <i>A Quimera de Ouro</i> Exposição de Amadeo Souza-Cardoso em Paris Morre Eric Satie	Nijinska deixa os Ballets Russes e Massine reintegra a companhia. Balanchine coreógrafo residente dos Ballets Russes Extinção dos Ballets Suédois Josephine Baker actua pela primeira vez no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris
1926	Invenção do cinema sonoro pelos irmãos Warner Morre Gaudí e Monet	1º Recital de dança de Martha Graham, ex-aluna da Denishawn
1927	Fundação do Exército Popular de Libertação na China por Mao Tsé Tung	Isadora Duncan publica <i>Écrits sur la danse</i> Martha Graham abre escola em Nova Iorque Morre Isadora Duncan
1928	Garcia Lorca publica <i>Romancero Gitano</i> Henry Moore expõe 1ª vez em Londres	Nasce Tatsumi Hijikata Rudolf Laban publica <i>Labanotation</i> Morre Enrico Cecchetti e Loie Fuller
1929	Nasce Yves Klein Queda da Bolsa Nova Iorque Inauguração Museum of Modern Art de Nova Iorque Criação do Estado do Vaticano Kodak e filme cores de 16 mm Exposição Ibero-Americana de Sevilha Dali e o <i>Segundo Manifesto Surrealista</i>	Diaghilev morre em Veneza Fim dos Ballets Russes Serge Lifar 1º bailarino da Ópera de Paris
1930	Demissão de Primo de Rivera em Espanha Descoberta do planeta Plutão Invenção do plástico acrílico	Nijinsky internado numa clínica na Suíça Criação em Londres da Camargo Society

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

Revista <i>Seara Nova</i> Suplemento do <i>DN Artes e Letras</i>	Lydie Luce, <i>Pé de Dança</i>
Nasce José Saramago Centenário da descoberta do Brasil Primeira travessia aérea do Atlântico sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral	Bailarinas Lolita Galvez, Angela Gomez e Pepita Ribas no Maxim's
Presidente da República: Teixeira Gomes Criação da União Anarquista Portuguesa Exposição dos Cinco Independentes Revista <i>Contemporânea</i>	Bailarinos do Teatro Imperial Russo no S. Carlos
IV Exposição dos Humoristas Mário Eloy expõe pela primeira vez Revista <i>Athena</i> Inauguração do teatro Tivoli	Companhia Sacha Morgowa no Eden Manuel de Sousa Pinto publica <i>Danças e Bailados</i>
Segundo período do Presidente República Bernardino Machado I Salão de Outono Decoração do café <i>A Brasileira</i> Teatro Novo de António Ferro com estreia de Francisco Florêncio Graça Eduardo Viana parte para Paris	Bailados Russos Eltsoff no Eden La Argentinista no S. Luiz
Golpe de 28 Maio e I governo da ditadura militar Presidente República: Óscar Carmona Afonso Costa Presidente das Nações Unidas II Salão de Outono IV Exposição dos Modernistas (Porto) Decoração do Bristol Club	Revista <i>Cabaz de Morangos</i> (com Francis) no Eden
Almada Negreiros parte para Madrid Mário Eloy parte para Paris e Berlim Revista <i>Presença</i>	Companhia Korobok de S. Petersburgo Companhia Sacha Goudine no Trindade Revista <i>Sete e Meio e Água Pé</i> (com Francis)
Oliveira Salazar, Ministro das Finanças António Soares pinta <i>Natacha</i> Homenagem nacional a José Malhoa António Ferro publica <i>Viagem à volta das ditaduras</i>	Nasce Fernando Lima Jorge Barradas faz cenários para os bailados <i>El Amor Brujo</i> de Falla e <i>L'après-midi d'un faune</i> de Debussy
Óscar Carmona visita Espanha Vieira da Silva parte para Paris Morre Columbano Bordalo Pinheiro	Revista <i>Chá da Parreira</i> (com Francis)
Publicação do <i>Acto Colonial</i> I Salão dos Independentes, com retrato de Francis por Mário Eloy Cassiano Branco projecta o Eden	Nasce Isabel Santa-Rosa Companhia de Loïe Fuller no Coliseu (já sem a mentora) Companhia de Ópera Russa de Paris no Coliseu Revista <i>Feira da Luz</i> (com Francis e Ruth Walden)

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1931	Exposição Colonial de Paris Proclamação da II República em Espanha	Nasce Alvin Ailey Bailarinas balinesas e danças polinésias na Exposição Colonial de Paris Morre Anna Pavlova
1932	Hitler vence eleições na Alemanha Pacto Germano-Soviético entre Hitler e Estaline Morre D. Manuel II, em Inglaterra Encerramento da Bauhaus	Criação do New Dance Group nos E.U.A. Criação de Les Ballets Russes de Monte-Carlo Agrippina Vaganova torna-se directora artística do Teatro da Ópera e Ballet de Leninegrado Publicação póstuma de <i>Ma vie</i> de Isadora Duncan La Argentinita e Federico García Lorca fundam o Ballet de Madrid
1933	Primeiro avião de carreira: Boing 727 da United Airlines Cuba: golpe de Estado de Fulgencio Batista Hitler chanceler e instauração do III Reich Presidente dos E.U.A.: Franklin Roosevelt Fim da Lei Seca nos E.U.A. Morre Anatoly Lunacharsky	1ª Temporada americana dos Ballets Russes de Monte-Carlo Romola Nijinsky publica <i>Nijinsky</i> Actuação dos Ballets de Kurt Jooss nos E.U.A.
1934	Morre Paul von Hindenburg e Adolf Hitler acumula cargos de chanceler e presidente, tornado-se <i>Führer</i> (líder) na Alemanha Morre Luigi Pirandello	1º Festival de Dança Alemã, em Berlim Balanchine instala-se nos E.U.A. Kyra Nijinsky estreia-se em Londres O Vic Wells Ballet de Londres apresenta o primeiro <i>Lago dos Cisnes</i> dançado por ingleses Extinção Les Ballets Russes de Monte-Carlo e criação Les Ballets Russes du colonel De Basil
1935	Mao Presidente do Partido Comunista chinês Morre Paul Signac e Kasimir Malevitch	2º Festival de Dança Alemã António Ferro e Fernanda de Castro apresentam recitais-conferências em Paris, com a presença de Francis e Ruth Walden
1936	Formação da Frente Popular Espanhola Revolta de Franco e início da Guerra Civil Pacto Germano-Italiano: eixo Roma/Berlim Exposição Internacional do Surrealismo em Londres Jogos Olímpicos de Berlim Nova Constituição Soviética Morre Federico García Lorca	Les Ballets Russes du colonel De Basil passam a Colonel de Basil's Ballet Russe Criação Les Ballets de Monte-Carlo, sob a direcção de René Blum com Fokine como coreógrafo Kyra Nijinsky casa com Igor Markewitch Francis e Ruth Walden numa <i>Temporada de Dança Portuguesa</i> , no Rio de Janeiro, depois em S. Paulo e Buenos Aires
1937	Franco proclama a FALANGE como partido único Aviação nazi bombardeia Guernica Pablo Picasso pinta <i>Guernica</i> que é apresentado na Exposição Internacional Paris Exposição de “Arte Degenerada” e “Grande Exposição de Arte Alemã” Reconhecido Tenzin Gyatso como Dalai Lama Morre Maurice Ravel	Rudolf von Laban deixa a Alemanha Francis e Ruth Walden dançam na Exposição Internacional de Paris
1938	Anexação da Áustria à Alemanha Exposição Internacional do Surrealismo em Paris	Nasce Rudolf Nureyev Francis e Ruth Walden num <i>Recital de Bailados Portugueses</i> , no Brasil
1939	Alemanha invade a Polónia Início II Guerra Mundial <i>Pacto de Não-Agressão</i> entre Alemanha e U.R.S.S. Fim da Guerra Civil Espanhola: vitória de Franco Abolição da Lei Seca nos E.U.A. Exposição Internacional de Nova Iorque Papa Pio XII	Nasce Steve Paxton Criação dos Original Ballet Russe, sob direcção De Basil Merce Cunningham conhece John Cage Francis e Ruth Walden num <i>Recital de Bailados Portugueses</i> , na Exposição Internacional de Nova Iorque

Política e Cultura Nacional

Dança Nacional

<p>II Salão dos Independentes António Ferro publica <i>Hollywood, Capital de Imagens</i> Leitão de Barros filma <i>A Severa</i> <i>Diário da Manhã</i>, jornal da União Nacional</p>	<p>Revista <i>Mexilhão</i> (com Francis e Ruth Walden)</p>
<p>Salazar, Presidente do Conselho Ministros Criação da Academia Nacional Belas-Artes I Salão de Inverno Almada Negreiros regressa de Madrid Conferência de Filippo Tommaso Marinetti em Portugal Mário Eloy regressa de Berlim</p>	<p>Bailados Russos Komarowa no Coliseu Francis, Ruth Walden numa <i>Festa Artística</i>, no Politeama</p>
<p>II República, Estado Novo e Constituição Criação da Polícia Política Criação do Secretariado Propaganda Nacional - SPN e nomeação de António Ferro Criação da Emissora Nacional Cottinelli Telmo filma <i>A canção de Lisboa</i></p>	<p>Revista <i>Cantiga Nova</i> e <i>Vá de Roda</i> (com Francis e Ruth Walden)</p>
<p>I Congresso da União Nacional Exposição de Arte Moderna (SNBA) I Exposição Colonial Portuguesa (Porto) Pardal Monteiro projecta a Igreja Nossa Sr.^a Fátima</p>	<p>La Argentinita no Ginásio</p>
<p>I Exposição de Arte Moderna (SPN) Inauguração do Instituto Superior Técnico Morre Fernando Pessoa</p>	<p>Nyota Inyoka no Ginásio Francis e Ruth Walden num <i>Recital de Dança</i>, no Politeama em Lisboa e depois no Teatro Sá da Bandeira, no Porto</p>
<p>Salazar ocupa pasta da Guerra e dos Negócios Estrangeiros Criação da Mocidade Portuguesa II Exposição de Arte Moderna (SPN) Exposição de Arte Popular (SPN) Exposição dos Artistas Modernos Independentes Exposição do X Ano da Revolução Nacional</p>	<p>Companhia de Carmen Amaya no Maria Vitória Revista <i>Minha Terra</i> (com Francis e Ruth Walden) Francis e Ruth Walden num <i>Recital de Dança</i>, no Politeama</p>
<p>Exposição Histórica da Ocupação Inauguração do Teatro Éden</p>	<p>Nasce Carlos Trincheiras Companhia Conchita Piquer no Capitólio</p>
<p>Cristino da Silva projecta a Praça do Areeiro Revista <i>Portugal</i></p>	<p>Ballet Matlinsky no Coliseu</p>
<p>Portugal e Espanha assinam tratado de não-agressão: <i>Tratado Ibérico</i> Inauguração Igreja Nossa Sr.^a Fátima</p>	<p>Alexander von Swaine no Tivoli/Trindade Francis e Ruth Walden num <i>Recital de Bailados Portugueses e Brasileiros</i>, no Trindade</p>

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1940	Pilar Primo de Rivera, Presidenta da Sección Femenina da Falange espanhola, desloca-se a Lisboa Morre Paul Klee	Nasce Natalia Makarova, Yvonne Rainer e Pina Bausch Merce Cunningham inicia sua carreira na Companhia de Martha Graham Criação do American Ballet Theatre
1941	Japão bombardeia Pearl Harbour E.U.A. entram na II Guerra Mundial Morre El Lissitzky	New Dance Group organiza recital <i>America Dances</i>
1942	Exposição Universal de Roma Construção do primeiro reator atómico	Morre Michel Fokine e René Blum (em Auchwitz)
1943	Existencialismo de Sartre Jackson Pollock expõe na galeria de Peggy Guggenheim Morre Oskar Schlemmer	Verde Gaio em Espanha
1944	Morre Kandinsky, Mondrian, Munch, Marinetti e José-Maria Sert	Galina Ulanova <i>Prima Ballerina Assoluta</i> , a 1ª da era soviética Morre Mikhail Mordkin
1945	Bomba de Hiroshima e Nagasaki Fim da II Guerra Mundial Execução de Mussolini e suicídio de Hitler Presidente dos E.U.A.: Harry Truman Carta das Nações Unidas Morre Paul Valéry e La Argentinita	Nasce Christopher Bruce Roland Petit funda os Ballets des Champs Élysées
1946	Julgamentos de Nuremberg Guerra de Independência do Vietname	Morre Serge Sudeikine e Sada Yacco
1947	Doutrina Truman <i>Plano Marshall</i> e início da Guerra Fria Fim do Império Britânico na Índia Exposição Internacional do Surrealismo em Paris	O casal Nijinsky instala-se em Londres
1948	Criação do Estado Israel e guerra com Palestina Declaração Universal dos Direitos do Homem Grupo Cobra (Paris) Morre Ghandi	Nasce Mikhail Barishnikov Extinção dos Original Ballet Russe Criação do New York City Ballet, sob direcção de Balanchine
1949	Proclamação da Alemanha Ocidental (RFA) e Oriental (RDA) Criação da NATO Proclamação da República Popular da China	Nasce Alexander Godunov e William Forsythe Sadler's Wells Ballet apresenta-se nos E.U.A. Jerome Robbins director-adjunto do New York City Ballet Verde Gaio em Paris
1950	Guerra da Coreia Exército chinês ocupa o Tibete	1ª digressão New York City Ballet pela Europa Morre Nijinsky, Emile Jaques-Dalcroze e Misia Sert
1951	I Bienal de S. Paulo	Morre Colonel De Basil, Adolphe Bolm, Agrippina Vaganova e André Gide
1952	Nasce a <i>Action Painting</i> e surgem os primeiros <i>Happening</i>	O casal Noráh Kovács e István Rab da Opera House Budapeste são os primeiros a desertar da Cortina de Ferro Extinção dos Original Ballet Russe Morre Fritz Böhme

Política e Cultura Nacional

Dança Nacional

Grande Exposição do Mundo Português Marcello Caetano, comissário da Mocidade Portuguesa	Criação do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio
Revista <i>Panorama</i>	Josephine Baker no Trindade Revista <i>Marcha de Lisboa</i> (com Francis e Ruth Walden)
Inauguração do Aeroporto da Portela, em Lisboa Salazar encontra-se com Franco em Sevilha	Nasce Vasco Wellenkamp Mariemma no S. Luiz
Inauguração da Feira Popular de Lisboa I Exposição dos Independentes, no Porto Luís de Freitas Branco publica <i>História Popular da Música</i>	Companhia de Arte Coreográfica Espanhola de Vicente Escudero no S. Carlos Apresentação do Grupo de Bailado do Conservatório (futuro Círculo de Iniciação Coreográfica) de Margarida de Abreu
Secretariado Nacional de Informação - SNI substitui o SPN Diogo de Macedo director Museu Nacional Arte Contemporânea	Paul Goube e Yvonne Alexander no Coliseu
Almada Negreiros pinta os frescos da Gare Marítima de Alcântara	Mariemma no S. Luiz
I Exposição Geral de Artes Plásticas <i>Manifesto</i> de Margarida de Abreu	Manuela del Rio e Verde Gaio no S. Carlos Círculo de Iniciação Coreográfica de Margarida de Abreu no S. Carlos
Formação do Grupo Surrealista de Lisboa II Exposição Geral de Artes Plásticas	Ballets des Champs-Élysées no S. Carlos
Criação do Museu de Arte Popular Inauguração do Hot Club Exposição “Catorze Anos de Política de Espírito” III Exposição Geral de Artes Plásticas	Grand Ballet de Monte Carlo no S. Carlos Original Ballet Russe no Coliseu
Portugal entra na NATO Egas Moniz, Prémio Nobel da Medicina I Exposição Surrealistas Portugueses	Ballet da Ópera de Paris no S. Carlos
António Ferro sai do SNI II Exposição Surrealistas Fundação da revista <i>Gazeta Musical</i> , dirigida por Luís de Freitas Branco	The Nicholas Brothers no Politeama
Presidente da República: Craveiro Lopes Início da revista <i>Unicórnio</i> Inauguração teatro Monumental	Companhia de Carmen Amaya no Maria Vitória/Variedades
Galeria de Março Violette Quenolle radica-se em Portugal	The Sadler’s Wells Ballet no S. Carlos

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1953	Morre Estaline e Nikita Khrouchtchev torna-se Secretário-geral e Presidente da U.R.S.S. Presidente dos E.U.A.: Dwight Eisenhower Morre Vladimir Tatlin	Nijinsky é trasladado para o cemitério Montmatre, em Paris Morre Valentine de Saint-Point
1954	Morre Henri Matisse e André Derain	Companhia José Limón: digressão Brasil e Uruguai
1955	<i>Pacto de Varsóvia</i> assinado entre os países de Leste	Companhia Martha Graham: digressão à Ásia
1956	Morre Jackson Pollock, Aleksander Rodchenko e Emil Nolde	Gene Kelly realiza o 1º filme inteiramente dedicado à dança Ballet Bolshoi actua em Londres Morre Maud Allen
1957	<i>Tratado de Roma</i> (início da CEE) U.R.S.S. lança o primeiro satélite - <i>Sputnik</i> Morre Diego Rivera e Joseph McCarthy	<i>Agon</i> de Balanchine/Stravinsky Verde Gaio na Suíça
1958	Criação NASA Lançamento do primeiro satélite americano Exposição Internacional de Bruxelas XXIX Bial de Veneza Início do intercâmbio cultural entre U.R.S.S. e E.U.A.: <i>Acordo Lacy-Zarubin</i> Papa Beato João XXIII	Criação dos Ballets USA, de Jerome Robbins Companhia folclórica de Igor Moiseyev desloca-se aos E.U.A. Verde Gaio em Bruxelas Morre Rudolf Laban, Doris Humphrey, Vera Fokina e Giacomo Balla
1959	Lançamento primeiro foguetão lunar soviético Nikita Khrouchtchev visita os E.U.A. Fidel Castro governa Cuba I Bial de Paris V Bial de São Paulo Inauguração do Museu Guggenheim, Nova Iorque Criação da Pop Art	Ballet Bolshoi efectua 1ª digressão aos E.U.A. Maurice Béjart coreografa <i>Le Sacre du Printemps</i> Morre Alexandre Gavrillov
1960	Independência de 17 países africanos XXX Bial de Veneza Formação dos Beatles Yves Klein usa indivíduos como pincéis	American Ballet Theatre efectua digressão à U.R.S.S. Morre Ida Rubinstein e Alexandre Benois
1961	Presidente dos E.U.A.: John Kennedy Construção do Muro Berlim U.R.S.S. lança foguete <i>Vostok I</i> com o primeiro homem para o espaço (Yuri Gagarine) VI Bial São Paulo	Nasce Li Cunxin Rudolf Nureyev aproveita uma digressão do Ballet Kirov a Paris e deserta da U.R.S.S. Royal Ballet de Londres visita U.R.S.S.
1962	Concílio de Vaticano II Crise dos mísseis: E.U.A. iniciam bloqueio a Cuba Início da Guerra do Vietname I Exposição de Pop Art Morre Yves Klein	Joffrey Ballet na Ásia A Companhia de Lavallade-Aley é 1ª companhia afro-americana a fazer digressão ao estrangeiro: Austrália e Sudoeste Asiático George Balanchine e o New York City Ballet efectua digressão à U.R.S.S. Ballet Bolshoi efectua nova digressão aos E.U.A. Morre Natalia Goncharova

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

Fernando Lemos parte para o Brasil	International Ballet du Marquis de Cuevas no S. Carlos
I Salão de Arte Abstracta (Galeria de Março)	Alicia Markova com Alexis Rassine no Tivoli
Marcello Caetano, Ministro da Presidência	Nasce Olga Roriz
Portugal admitido na ONU	New York City Ballet no S. Carlos
	Ballets Modernes de Paris no Tivoli
Criação da Fundação Calouste Gulbenkian	Ballets 1956 des Etoiles de Paris no Tivoli
Exposição Geral de Artes Plásticas	Grand Ballet du Marquis de Cuevas no S. Carlos
Morre António Ferro	
I Exposição da Gulbenkian	American Ballet Theatre no S. Carlos
Criação Sociedade Portuguesa de Escritores	Ballets 1957 de Paris no Tivoli
	Estrelas do Ballet da Ópera de Paris no Tivoli
	José Limón Dance Company no S. Carlos
	Verde Gaio no teatro S. Carlos para récita em honra da rainha de Inglaterra
	Morre Julie Sazonova e Corina Freire
Campanha de Humberto Delgado	London's Festival Ballet no S. Carlos
Presidente da República: Américo Thomaz	
I Salão de Arte Moderna (SNBA)	
Grupo e revista KWY	
Revista <i>Gazeta Musical e de Todas as Artes</i>	
Inauguração do metropolitano de Lisboa	Ballet Theatre de Maurice Bejart no Tivoli
II Salão de Arte Moderna (SNBA)	Companhia Carmen Amaya no Palm Beach
I Salão dos novíssimos (SNI)	The International Ballet of the Marquis de Cuevas no S. Carlos e Coliseu
Exposição dos 50 Artistas Independentes	Jerome Robbins "Ballets: USA" no S. Carlos
Retrospectiva de Amadeo Souza-Cardoso	
Revista <i>Colóquio Artes e Letras</i>	
III Salão Arte Moderna (SNBA)	Ballets de Paris nos jardins do Palácio de Queluz American
Exposição KWY (SNBA)	Ballet Theatre no S. Carlos
Início da Guerra Colonial	Ballet de Nice nos jardins de Seteais
IV Salão Arte Moderna (SNBA)	The International Ballet of the Marquis de Cuevas no S. Carlos
II Exposição da Gulbenkian	Ballet do Rio de Janeiro no Tivoli e Coliseu
	Grupo Experimental Bailado
II Exposição de Artes Plásticas da Gulbenkian	Estrelas da Ópera de Paris no Tivoli
V Salão de Arte Moderna (SNBA)	London's Festival Ballet no S. Carlos e Coliseu
Morre Bernardo Marques	The Robert Joffrey Ballet no Tivoli
	Bailados de Margarida de Abreu no S. Carlos

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1963	Assassinato de John Kennedy Presidente dos E.U.A.: Lyndon Johnson III Bienal de Pais e VII Bienal de São Paulo Papa Paulo VI Morre Jean Cocteau e Georges Braque	Joffrey Ballet na U.R.S.S. Extinção de Les Ballets Russes de Monte-Carlo Royal Ballet de Londres efectua digressão aos E.U.A.
1964	Nikita Khrouchtchev renuncia e Leonid Brejnev novo Secretário-geral da U.R.S.S. Martin Luther King Prémio Nobel da Paz	Ballet Real do Camboja em Moscovo Morre Mikhail Larionov
1965	Início da intervenção americana no Vietname	Ballet Bolshoi na Grã-Bretanha Criada a National Endowment for the Arts Verde Gaio no Brasil
1966	Revolução Cultural da China Nascimento movimento <i>hippy</i> nos E.U.A.	Morre Helen Tamiris Verde Gaio em África
1967	IX Bienal de São Paulo Desenvolvimento da Arte Conceptual	Verde Gaio em Paris 50ª Aniversário Revolução Bolchevista: <i>Spartacus</i> Igor Moiseyev recebe o Prémio Lenine
1968	Maio 68 em França Primavera de Praga Morre Marcel Duchamp e Martin Luther King	Morre Ruth St. Denis e Serge Grigoriev Verde Gaio em Madrid
1969	Presidente E.U.A.: Richard Nixon <i>Apolo II</i> pousa Lua Morre Otto Dix	Exposição Retrospectiva Ballets Russes de Serge Diaghilev em Estrasburgo
1970	100 mil pessoas manifestam-se em Washington contra guerra do Vietname Beatles anunciam o fim da banda Morre Mark Rothko	Natalia Makarova aproveita uma digressão do Ballet Kirov à Grã-Bretanha e deserta da U.R.S.S. Verde Gaio e Ballet Gulbenkian no Japão Morre Kasian Goleizovsky
1971	Visconti filma <i>Morte em Veneza</i> Morre Nikita Khrouchtchev	Morre Igor Stravinsky e François Delsarte
1972	Nixon reeleito Coppola filma <i>O Padrinho</i>	New York City Ballet na U.R.S.S. Verde Gaio em Munique Morre Bronislava Nijinska, Ted Shawn e José Limón
1973	Fim da guerra do Vietname Escândalo de Watergate nos E.U.A. Bertolucci filma <i>O Último tango em Paris</i> Morre Pablo Picasso	Morre Mary Wigman
1974	Demissão Nixon Presidente E.U.A.: Gerald Ford	Mikhail Barishnikov aproveita uma digressão do Ballet Kirov ao Canadá e deserta da U.R.S.S. Morre Lydia Sokolova
1975	Início do regime Pol Pot no Camboja Comercialização do primeiro computador pessoal Independência de Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Angola Exposição de Arte Graffiti Morre Francisco Franco	Mikhail Barishnikov capa da <i>Time</i> Surge o grupo de butoh Sankai Juku Morre Josephine Baker e Dorothée Günther

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

VI Salão de Arte Moderna (SNBA)	Ballet da Ópera de Nice no S. Carlos e Coliseu
Último Salão dos Novíssimos Galeria 111	Ballet Russe Irina Grjebina no Império e Coliseu Ballets Modernes de Paris no Parque Municipal de Sintra London's Festival Ballet no S. Carlos e Coliseu
I Salão Nacional de Arte Inauguração do teatro Villaret Morre Humberto Delgado	Ballet du XXème Siècle no Tivoli
Inauguração da Ponte Salazar Igor Stravinsky na Gulbenkian	Ballet Russe Irina Grjebina no S. Luiz em Lisboa, depois no Porto, Coimbra, Santarém e Beja Merce Cunningham and Dance Company no Tivoli e Império London's Festival Ballet no S. Carlos Serge Lifar em Lisboa
Papa Paulo VI visita Portugal Morre e Mily Possoz	Martha Graham & Dance Company no S. Carlos e Coliseu Estrelas da Ópera de Paris no Tivoli Conferência de Serge Lifar em Lisboa
Comemorações do Cinquentenário da morte de Amadeo Souza-Cardoso	The Royal Ballet (Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev) no S. Carlos e Coliseu Maurice Béjart e o seu Ballet du XXème Siècle no Tivoli e Coliseu
Inauguração da sede Fundação Calouste Gulbenkian e do teatro Maria Matos	Les Grands Ballets Canadiens no Coliseu
Morre Oliveira Salazar e Almada Negreiros	Ballet da Ópera de Kiev no S. Carlos e Coliseu
Portugal abandona a UNESCO Início da revista <i>Colóquio/Letras</i>	Alwin Nikolais e a Companhia de Bailado Espanhol de Antonio Gades, ambos na Gulbenkian
Américo Thomaz reeleito Presidente República	The Royal Ballet no S. Carlos e Coliseu The Dance Theatre of Harlem na Gulbenkian
Exposição 26 Artistas de Hoje (SNBA)	Won-Kyung Cho no Tivoli The Paul Taylor Dance Company na Gulbenkian Batshev Dance Company no S. Carlos Ballets Felix Blaska na Gulbenkian
Queda da Ditadura e início III República Morre Raul Lino	Teatro Bolshoi no S. Carlos e Coliseu Ballet du XX eme Siècle no Coliseu Ballet Nacional de Cuba no Coliseu
Verão Quente de 75	Ballet Nacional de Cuba no S. Carlos e Coliseu José Limón Dance Company na Gulbenkian Grupo Gulbenkian de Bailado rebaptizado de Ballet Gulbenkian.

Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1976	Exposição de Arte Performance Morre Max Ernst e Mao Tse Tung	Igor Moiseyev, Herói do Trabalho Socialista Morre Lubov Tchernicheva
1977	Presidente da U.R.S.S.: Leonid Brejnev Presidente dos E.U.A.: Jimmy Carter Inauguração do Centro Georges Pompidou em Paris	Morre Stanislas Idzikovsky e Pere Pruna
1978	Papa João Paulo I, Papa Beato João Paulo II Morre De Chirico	Morre Tamara Karsavina e Romola Nijinsky
1979	U.R.S.S. invade Afeganistão	Morre Leonide Massine, Kurt Jooss e Tamara Karsavina
1980	Iraque invade o Irão	Mikhail Barishnikov director artístico do American Ballet
1981	Presidente E.U.A.: Ronald Reagan Exposição de Neo-Expressionismo	Morre Lydia Lopukova
1982	Morre Brejnev e Iuri Andropov novo Presidente da U.R.S.S. Reconhecida a arquitectura pós-moderna	Instituído o Dia Mundial da Dança, 29 Abril Morre Marie Rambert Surge série americana <i>Fame</i>
1983	Início da Guerra das Estrelas, sistema defensivo aeroespacial anti-mísseis balísticos Morre Miró	Rudolf Nureyev director artistico da Ópera Ballet em Paris Morre George Balanchine, Anton Dolin, Gret Palucca e Valeria Katrina
1984	Morre Iuri Andropov e Konstantin Chernenko novo Secretário-geral e Presidente da U.R.S.S.	Série americana <i>Fame</i> reconhecida mundialmente
1985	Morre Konstantin Chernenko e Mikhail Gorbatchov novo Secretário-geral e Presidente da U.R.S.S. Morre Marc Chagall	Recreação <i>Ballet Triático</i> no Joyce Theater, em Nova Iorque
1986	Nave <i>Challenger</i> desintegra-se pouco depois descolar Acidente nuclear de Chernobil Soviéticos lançam Estação Espacial <i>Mir</i> Centenário da Estátua da Liberdade	Morre Serge Lifar e Tatsumi Hijikata
1987	Acordo E.U.A./U.R.S.S. para abolir as forças nucleares intermediárias terrestres Gorbachev introduz a <i>Perestroika</i> e <i>Glasnost</i> <i>Crash</i> na bolsa Nova Iorque Morre Andy Warhol	Rudolf Nureyev efectua viagem à U.R.S.S. Final da série americana <i>Fame</i>
1988	Reagan e Gorbachev reúnem-se em Moscovo U.R.S.S. inicia retirada do Afeganistão	Morre Jean Weidt
1989	Presidente dos E.U.A.: George Bush Queda Muro Berlim Morre Salvador Dalí	Morre Alvin Ailey
1990	Iraque invade Kuwait: Guerra do Golfo E.U.A./U.R.S.S. concordam em reduzir os arsenais estratégicos em cada um dos países	Barishnikov funda a White Oak Dance Project
1991	Desmembramento da U.R.S.S. Exposição “Europália” em Bruxelas Presidente da Rússia: Boris Iéltsin	Morre Margot Fonteyn e Martha Graham
1992	Assinatura do <i>Tratado da União Europeia</i> em Maastricht Guerra na Bósnia EXPO Sevilha	Morre Hanya Holm

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

Promulgação da Constituição da II República Portuguesa	Pilobolus Dance Theatre na Gulbenkian
Presidente da República: Ramalho Eanes	London Contemporary Dance Theatre na Gulbenkian
Fim do jornal <i>O Século</i>	Morre Estrela Faria
Portugal pede formalmente adesão à CEE	Companhia José Limón em Lisboa
Morre José Barbosa	Extinção dos bailados Verde Gaio
Início da Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira	Criação da Companhia Nacional de Bailado
Reabertura do Museu Nacional de Arte Contemporânea	Alwin Nikolais Dance Theatre na Gulbenkian
	Armando Jorge, director artístico da CNB
	Ballet da Ópera de Paris no S. Carlos e Coliseu
	Martha Graham Dance Company no S. Carlos
	Companhia Nacional de Dança da Coreia na Gulbenkian
	Surge o Grupo Experimental de Dança Jazz, criado por Rui Horta
Morre Frederico de Freitas	Morre Francisco Florêncio Graça
Início do <i>Jornal de Letras</i>	Merce Cunningham and Dance Company na Gulbenkian
Exposição “Os Quarenta Anos da Arte Portuguesa” na Gulbenkian	Ballet Espanhol de Madrid no Parque Palmela
Inauguração do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian	Ballet Espanhol de Madrid no Casino Estoril
	Estrelas do Bolshoi no Coliseu
Criação do serviço ACARTE	Ballet Rambert no S. Luiz
	O Grupo Experimental de Dança Jazz adquire nova designação: Companhia de Dança de Lisboa
Ronald Reagan visita Portugal	Estrelas do Bailado Soviético no S. Luiz
	Ballet de Minsk no Coliseu
Entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia	Susanne Linke no ACARTE
III Exposição da Gulbenkian	Ballet Espanhol de Madrid no S. Luiz
Assinatura do Acordo para a transferência do território de Macau	José Limón Dance Company no S. Carlos
	Ballets de Monte-Carlo no D. Maria II
	Companhia de Dança de Lisboa no S. Carlos
Incêndio no Chiado	Sidney Dance Company na Gulbenkian
	Morre Ruth Asvin
Morre Fernando Namora	Rambert Dance Company no S. Luiz
	Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch na Gulbenkian
Criação do Fórum Dança	Ballet de Frankfurt de William Forsythe na Gulbenkian
Portugal país-tema da “Europália”	Carolyn Carlson no S. Luiz
Acordo cultural entre Portugal e República da Coreia	Sankai Juku na Gulbenkian
	Nureyev and Friends no Coliseu
	Estrelas do Ballet do Teatro de Kirov em Seteais
Morre Vieira da Silva	Estrelas do Ballet de S. Petersburgo em Seteais
	Bailado do Teatro de Bolshoi no Trindade
	Constituída a Associação Verde Gaio

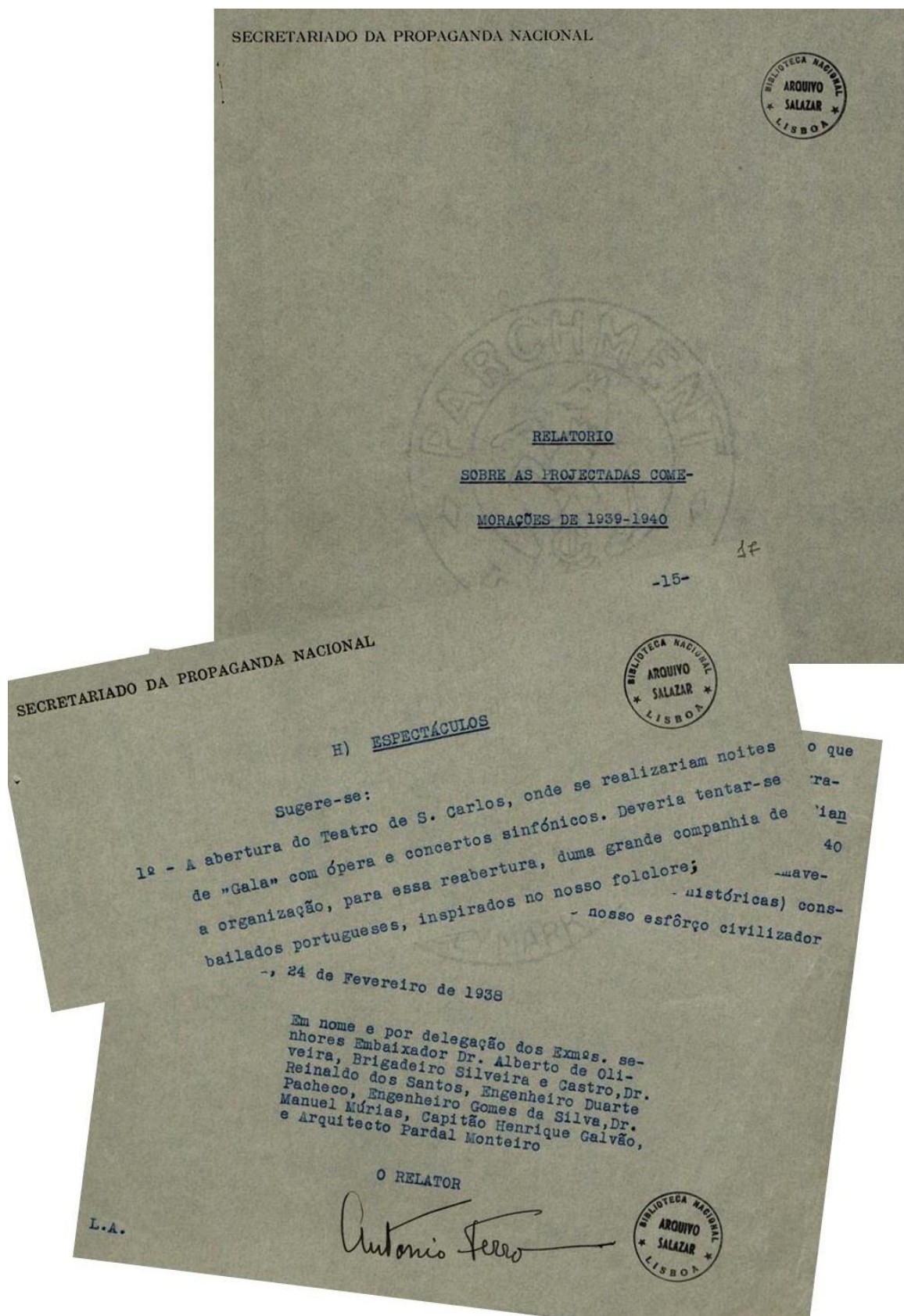
Data	Política e Cultura Internacional	Dança Internacional
1993	Presidente dos E.U.A.: Bill Clinton Internet começa a ser promovida	Morre Rudolf Nureyev e Alwin Nikolais
1994	1º Presidente negro da África do Sul: Nelson Mandela	Morre Pearl Primus
1995	Centenário da Bienal de Veneza Entrada vigor Acordo de Schengen sobre livre circulação pessoas na EU	Morre Giannina Censi e Alexander Godunov
1996	Jogos Olímpicos de Atlanta	Morre Georges Balanchine
1997	<i>Tratado de Amesterdão</i>	Morre Edith Segal e Alexandra Danilova
1998	Nasce a empresa Google Morre de Pol Pot	Morre Jerome Robbins e Galina Ulanova
1999	Moeda única europeia Transferência de Macau para a soberania chinesa	Barishnikov, membro da Academia de Artes e Ciências americana
2000	O mundo comporta 6,1 bilhões de habitantes Presidente da Rússia: Vladimir Putin	Morre Anna Sokolow
2001	Presidente dos E.U.A.: George Bush (filho) 11 Setembro, atentado nos E.U.A.	Morre Jane Dudley e Ninette de Valois
2002	Guerra do Afeganistão	Morre Christopher Bruce
2003	Presidente do Brasil: Lula da Silva	Barishnikov ganha o prémio Benois da Dança
2004	Guerra do Iraque	Morre Alicia Markova e Violette Quenolle
2005	Papa Bento XVI	Barishnikov funda Centro de Artes Barishnikov de Nova Iorque
2006	Morre Saddam Hussein	Morre Sophie Maslow e Katherine Dunham
2007	As tropas do Reino Unido retiram-se da Irlanda do Norte	Morre Maurice Béjart, Lilian Karina e Igor Moiseyev
2008	Presidente da Rússia: Dmitri Medvedev	Bolshoi comemora centenário da bailarina Marina Semenova
2009	Presidente dos E.U.A.: Barack Obama	Centenário dos Ballets Russes Morre Pina Bausch e Merce Cunningham
2010	Primavera Árabe Expo 2010 de Xangai	Morre Kazuo Ohno
2011	Morre Osama bin Laden	Exposição Ballets Russes Victoria & Albert Museum
2012	Barack Obama reeleito Presidente E.U.A. DOCUMENTA de Kassel	Sankai Juku na Ópera de Lyon
2013	Bienal de Veneza Papa Francisco Morre Nelson Mandela	Exposição 75º Aniversário do nascimento de Nureyev em Moulins

Política e Cultura Nacional**Dança Nacional**

Criação do Festival Danças na Cidade	Angelín Preljocaj, Sylvie Guillem e Susanne Linke em Lisboa
Criação da Associação Portuguesa para a Dança	
Inauguração do Centro Cultural de Belém	Morre Carlos Trincêiras
Inauguração da Culturgest	
Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura	Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch em Lisboa
Reabertura do Museu do Chiado	Sankai Juku em Lisboa
	Isabel Santa-Rosa, directora artística da CNB
Inauguração da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva	Julio Bocca em Lisboa
	Mikhail Barishnikov em Lisboa
	Bill T. Jones e Trisha Brown na Culturgest
Presidente República: Jorge Sampaio	Joffrey Ballet e Margie Gillis em Lisboa
Reabertura do Museu Soares Reis	Jorge Salavisa, director artístico da CNB
	Morre Sossou Doukas-Schau
Portugal assume a presidência do Conselho de Segurança da O.N.U.	Bill T. Jones
	Joaquín Cortés em Lisboa
	Pina Bausch em Lisboa
EXPO 98 Lisboa	Pina Bausch na EXPO 98
José Saramago, Prémio Nobel da Literatura	Béjart, Deborah Colker e Alain Platel em Lisboa
	Mikhail Barishnikov em Lisboa
Inauguração do Museu Serralves	Riverdance, William Forsythe, Nina Ananyashvili em Lisboa
Morre Paulo Ferreira	Luísa Taveira, directora artística da CNB
Lisboa tem mais de 500 mil habitantes e a população portuguesa ultrapassa 10 mil habitantes	Companhia de Montalvo-Hervieu e Balltes Trokadero em Lisboa
Porto 2001, capital europeia da cultura	Marc Jonkers, director artístico da CNB
Exposição Retrospectiva KWW no CCB	Morre Isabel Santa-Rosa
Timor-Leste torna-se independente	Mehmet Balkan, director artístico da CNB
Companhia Nacional de Circo da China com ZENSacional	Pina Bausch em Lisboa
Musical CATS, no Coliseu	Béjart Ballet Lausanne em Lisboa
Morre Carlos Paredes	Sankai Juku no CCB
Celebra-se o Ano Inesiano	Extinção do Ballet Gulbenkian
	Morre Fernando Lima
Presidente da República: Aníbal Cavaco Silva	Morre Margarida de Abreu
Exposição “50 Anos de Arte Portuguesa na Gulbenkian”	
Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Gulbenkian	Wuppertal Tanz Theatre, no Camões
Exposição da cantora Maria Callas	Vasco Wellenkamp, director artístico da CNB
	Pina Bausch no S.Luiz
Fernando Lemos em Lisboa	Companhia Nacional de Espanha
	Ballet Clássico de Moscovo em Lisboa
Papa Bento XVI visita Portugal	Ballet Estatal Russo de Rostov no Porto
Reabertura do Museu de Arte Popular	Olga Roriz <i>Sagração da Primavera</i> no CCB
Morre José Saramago	CNB homenageia os Ballets Russes, no Teatro Camões
Extinção do Ministério da Cultura	Ballet Estatal Rostov em Lisboa
Exposição “Arte e Guerra”	Ballet Nacional de Marselha em Lisboa
Morre Maria Keil	Alcantara Festival
	Ballet Teatro Nacional Russo em Lisboa
Exposição “Cartazes Propaganda Chinesa”	Companhia de Deborah Colker em Lisboa
Morre Nadir Afonso	Morre Luna Andermatt

Anexo 2 – Documentação do Verde Gaio

- António Ferro projecta o Verde Gaio



• **Correspondência: Oliveira Salazar/Marcello Mathias**

13-VI-1949

Ao Dr. Marcello Mathias

Não serei longo porque não há hoje vagar para grandes exposições. Só queria agradecer-lhe a sua carta de 4 do corrente e pedir-lhe que veja se me consegue dar uma ideia exacta da apresentação do Verde Gaio nessa capital. A imprensa tem falado e favoravelmente. Em correspondências daí (E.), têm os jornais daqui publicado referências à boa impressão deixada pelo grupo. Mas a mim interessava-me ter a apreciação independente de pessoas ou meios que o Ferro não haja podido influenciar. Aqui causou má impressão a ida, neste momento, a Paris, do Verde Gaio com a segurança do dispêndio de alguns centos de contos.

Mas este juízo, aliás filho do ambiente de crise que se avizinha e adensa, pode muito bem ser também filho da hostilidade local às iniciativas do director do Secretariado. Mesmo para efeitos futuros convinha-me muito dispor de uma apreciação desapassionada.

(...) Com muitos cumprimentos e votos de saúde e prosperidade.

Muito grato a tento

O.S.

Paris, 20 de Junho de 1949

Senhor Presidente

Recebi a carta de V. Ex.^a de 13 do corrente, que muito agradeço e a que imediatamente respondo.

Já por outras impressões vindas de Lisboa me chegara a notícia da má atmosfera aí existente em relação à apresentação do Verde Gaio em Paris. Segundo aí se diria e através de versões que teriam sido levadas por portugueses idos daqui, o teatro estivera sempre vazio e a apresentação do grupo teria sido um verdadeiro fracasso. Ora isto não é verdade.

Junto numerosas críticas publicadas nesta imprensa. Se V. Ex.^a quiser ter o incómodo de lê-las, verá que na generalidade elas testemunham um acolhimento de simpatia e apreço que em nada é diminuído por esta ou aquela restrição ou reparo de pormenor.

Houve, por parte do Verde Gaio a discrição ou o bom gosto de apresentar-se sem ambições de academismo coreográfico ou de aspirações a *ballet classique*. Isto permitiu que toda a gente, que neste meio entende desta arte tão singularizada, ficasse com uma impressão de cor, de harmonia de movimentos, de expressão musical e de interpretação coreográfica que só ouvi elogios e alusões de apreço.

Claro que não viemos para deslumbrar Paris como porventura as exigências do temperamento português, sempre crítico e azedo, imporiam para admitir a vinda do grupo. Paris representa uma etiqueta abstracta, que nunca pode reduzir-se a um sentido de unidade. Esta cidade é um arquipélago, onde toda a espécie de coisas tem sempre uma vida efémera e localizada a um certo sector de opinião, a uns centos ou milhares de pessoas que, por circunstâncias especiais de puro amadorismo, profissionalismo ou mero acaso de relações mundanas, são chamados a tomar contacto com determinadas manifestações de arte. O que conta fundamentalmente – no plano da propaganda nacional, e creio que é através deste prisma que estas coisas deverão julgar-se – é averiguar se a nossa presença foi digna e, portanto, prestigiante. Eu não creio que alguém prezando a imparcialidade do seu próprio julgamento e tendo assistido, como eu várias vezes assisti, à exibição do Verde Gaio em Paris, possa deixar de considerar perfeitamente honrosa e merecedora de elogio a forma como o grupo aqui se apresentou e o longo esforço que significa o bom gosto e equilíbrio com que essa exibição foi feita.

Que as críticas de Lisboa se fundamentem na coincidência pouco feliz desta visita se ter efectuado no começo de uma crise económica que reveste dia a dia, aspectos mais sérios, crise essa que não é, aliás, especificamente portuguesa, porque é geral, isso é outra coisa. Certamente haveria sempre que ponderar a relação entre a urgência ou necessidade da vinda

do Verde Gaio a Paris, as despesas maiores ou menores que esta vinda ocasionaria e a situação mais apertada ou mais larga do tesouro. Esse é já outro aspecto do problema que me escapa. Mas estou em crer que nessas críticas, tão apaixonadas que começam por negar a própria realidade aqui vista, há-de haver – como sempre nesse nosso País – muito mais o intuito da voluptuosa demolição de pessoas e até de especulação contra o Governo (mesmo quando sejam partidários deste a não o poupem a essas críticas) do que a pura e isenta preocupação de defender os cofres do tesouro. Este aspecto da questão, que me parece não deveria deixar de também ser considerado, já me tinha levado a conversar aqui com o Dr. Augusto de Castro. Este assistiu à *première* dos bailados e pela sua posição na imprensa portuguesa poderia com grande autoridade e oportunidade trazer a público o seu testemunho presencial. A apresentação do nosso grupo de bailados poderia ser por ele valorizada no plano do seu significado como “Política do Espírito”, resultante do interesse do Governo na formação de *élites* artísticas, criação de um sentido popular de bom gosto e cuidado com que procura fixar e defender os temas mais nobres do nosso folclore. Parecia-me que um artigo bem feito, sem objectivos publicitários nem elogios pessoais, concorreria para apaziguar, pelo menos em parte, essa má atmosfera e colocaria o problema nos seus termos próprios. Disse ao Dr. Castro que ele poderia referir que a Grécia, país paupérrimo e devastado pela guerra civil, cá mandou há meses também os seus bailarinos; que a Espanha enviou há dias a Paris o seu grande coral de Donatierra; o Peru os seus bailados, estes aliás aqui bastante maltratados pela crítica.

Com isto se elucidaria o País, a parte sã que ouve as críticas ao Governo, porque deixou vir os bailados, mas ficaria a saber que artisticamente nos aguentámos bem e que noutros países também incorrem em gastos ou encargos para trazer aqui os seus conjuntos artísticos, numa demonstração de cultura, quando não apenas numa demonstração de presença. Ignoro, porém, se esta minha sugestão mereceu qualquer andamento.

Creio ter deixado respondidas as perguntas que V. Ex.^a teve a bondade de pôr-me na sua carta. Faço-o como sempre, com aquele amor da verdade que não é sequer coragem moral, porque – perdoe-se-me a frase grandiloquente em coisa de tão pouca monta – é um imperativo de consciência.

Com os meus respeitosos cumprimentos da mais alta consideração, sou de V. Ex.^a amigo sempre dedicado e grato

M.M.

Correspondência Marcello Mathias/Salazar 1947-1968
Difel, Lisboa, 1984, p. 132-134

• **Actuações do Verde Gaio 1940-1975**

Ano	Nacional	Estrangeiro
1940	12 Espectáculos Teatro Trindade, Lisboa 3 Espectáculos Teatro Rivoli, Porto 1 Espectáculo Teatro Circo, Braga	
1941	15 Espectáculos em Lisboa	
1943	10 Espectáculos em Lisboa	Espanha
1944	9 Espectáculos em Lisboa	
1945	3 Espectáculos no Porto	
1947	9 Espectáculos em Lisboa	
1948	16 Espectáculos em Lisboa	
1949	Lisboa	Paris
1950	Lisboa Espetáculo privado de homenagem a Arnold Haskell	
1951	Porto, Aveiro, Coimbra, Lisboa	
1952	Lisboa	
1953	Porto, Guimarães, Lisboa	
1954	Lisboa	
1955	Lisboa	
1957	Coimbra, Lisboa, Porto, Viana do Castelo	Lausanne
1958	Lisboa, Sintra, Lamego	Bruxelas
1959	Porto, Lisboa	
1961	Sintra, Santarém, Torres Novas, Abrantes, Lisboa, Porto, Torres Vedras, Figueira da Foz, Coimbra, Guimarães	
1962	Sintra, Santarém, Torres Novas, Abrantes, Lisboa, Porto, Torres Vedras, Figueira da Foz, Coimbra, Guimarães	

Ano	Nacional	Estrangeiro
1963	Alcobaça, Lisboa, Queluz, Porto, Vila Viçosa, Montemor-o-Velho, Sintra, Setúbal	
1964	Cúria, Castelo Branco, Leiria, Guimarães, Vila Real de Santo António	
1965	Aveiro, Porto, Braga, Cascais, Queluz	Brasil ⁶⁷⁹
1966	16 Espectáculos	Moçambique, África do Sul e Angola ⁶⁸⁰
1967	3 Espectáculos	Paris
1968	Aveiro, Évora, Estremoz, Lisboa, Amarante, Santarém, Abrantes, Barcelos, Guimarães, Porto, Vila Real, Castelo Branco, Covilhã, Viseu, Guarda, Setúbal, Tavira, Praia da Rocha, Lagos, Vila Real de Santo António, Viana do Castelo, Alcobaça, Sintra	Madrid
1969	6 Espectáculos	
1970	8 Espectáculos (Inclui Funchal)	Japão
1971	Guarda, Lamego, Castelo Vide, Faro, Palmela, Braga, Évora, Castelo Branco	Torremolinos
1972	Lisboa, Barcelos, Algés, Portalegre	Munique
1973	Lisboa, Elvas, Viana do Castelo, Bragança, Portimão, Faro, Lagos, Silves, Vila Real Santo António	
1974	Lisboa	
1975	Torres Vedras ⁶⁸¹	

⁶⁷⁹ Quinze espectáculos.

⁶⁸⁰ Vinte e dois espectáculos.

⁶⁸¹ Esta lista não é exaustiva uma vez que a documentação sobre a qual a informação foi retirada – IAN/TT/Fundo SNI/IGAC, Caixas 774 e 786; *O Ballet*, números 1-10, segundas e terceiras páginas de cada número com grelhas dos espectáculos de dança e bailado – apresenta lacunas. A colaboração do Verde Gaio como corpo de baile nas temporadas da Ópera do Teatro S. Carlos, em Lisboa, não se encontra contemplada nesta lista, apesar de profícua durante os anos 50 e 60. Nos anos 70, e principalmente a partir de Abril de 1974, houve muitos espectáculos programados e não realizados devido, segundo documentos oficiais, às entidades organizadoras não poderem suportar as despesas e/ou por falta de condições das salas.

• Extinção do Verde Gaio

MINISTÉRIO DA CULTURA

Gabinete do Ministro

Despacho n.º 147/83

O Grupo de Bailado Verde Gaio foi fundado em 1940, com carácter particular e dentro do espírito do Decreto n.º 34 134, de 24 de Novembro de 1944 (diploma legal que aprovou a Regulamento dos Serviços do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo).

A partir de 1968, o Grupo de Bailado Verde Gaio passa a funcionar na directa dependência da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, em virtude de ter sido cometida a esta Secretaria de Estado a superintendência em todos os serviços e actividades relativos à informação, ao turismo e à radiodifusão sonora e visual, ao teatro, ao cinema e a outros espectáculos e formas de cultura (Decreto-Lei n.º 48 686, de 15 de Novembro de 1968).

Assim, os elementos que integravam o Grupo de Bailado Verde Gaio iniciam a prestação dos seus serviços ao Estado, por acordo consensual e por tempo indeterminado, sendo remunerados por dotações globais inscritas no Orçamento Geral do Estado e subscritores da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos.

Nos últimos anos, o Grupo de Bailado Verde Gaio tem vindo a reduzir a sua actividade, podendo-se considerar praticamente inexistente desde 1977. Não obstante, a administração nunca procedeu à sua extinção formal.

Muitos dos elementos do Grupo de Bailado Verde Gaio foram encontrando outros meios de subsistência, desvinculando-se voluntariamente do Grupo. Os restantes elementos permaneceram no Grupo, apresentando propostas de reestruturação da sua actividade, gerando-se a expectativa de que melhores oportunidades seriam encontradas, tendo em vista a reactivação daquele.

Hoje, agravadas as condições económicas do País, não é legítimo à Administração manter ao seu serviço pessoas em situação de total indefinição jurídico-funcional e sem prestarem quaisquer trabalhos, consubstanciando um puro encargo financeiro para o Estado e, portanto, para os portugueses.

Nestes termos, determino:

1 — É extinto, com efeitos a partir de 31 de Dezembro de 1983, o Grupo de Bailado Verde Gaio.

2 — São considerados caducos os contratos dos elementos que actualmente integram o Grupo de Bailado Verde Gaio, por impossibilidade superveniente da prestação do seu trabalho, objecto do contrato.

3 — A Direcção-Geral dos Espectáculos e do Direito de Autor procederá ao pagamento aos actuais elementos do Grupo de Bailado Verde Gaio de indemnizações calculadas nos termos do artigo 20.º do Decreto-Lei n.º 372-A/75, de 16 de Julho, na redacção dada pelos Decretos-Leis n.ºs 84/76, de 28 de Janeiro, e 841-C/76, de 7 de Dezembro, e pela Lei n.º 48/77, de 11 de Julho.

Ministério da Cultura, 7 de Dezembro de 1983. — O Ministro da Cultura, *António Coimbra Martins*.

• Ressurgimento do Verde Gaio nos anos 90

verde gaio
Bailados de Portugal

Constituiu-se a 15 de Março de 1992, por escritura notarial, a Associação Verde Gaio - Bailados de Portugal, com fins lucrativos, designada Verde Gaio - Bailados de Portugal.

Esta iniciativa tem o Alto Patrocínio de Sua Excelência o Presidente da República e como Presidente da Comissão de Honra a Dr.ª Maria de Jesus Barroso Soares.

A Secretaria de Estado da Cultura, por despacho do Senhor Secretário de Estado, reconheceu o "Manifesto Interesse Cultural" deste projecto habilitando Verde Gaio a recorrer ao "Mecenato Cultural".

Face ao actual posicionamento de Portugal na cena internacional e as solicitações a que, cada vez mais, vai ser obrigado na área cultural e do espectáculo oportuno e importante o aparecimento de um agrupamento distinto dos demais e caracteristicamente português, interprete da no e do nosso folclore, dentro de uma concepção teatral.

O autor deste projecto é Fernando Lima que conta com a colaboração directa de Armando Jorge como Conselheiro Artístico.

Estima-se em 4 meses a preparação necessária até à apresentação do primeiro espectáculo deste projecto, só exequível com o apoio Mecenático e demais Patrocinadores.

Os espectáculos do Verde Gaio - Bailados de Portugal pretendem ser a síntese coreográfica e musical do panorama folclórico nacional, reforçados pela riqueza e colorido dos trajes típicos das nossas diversas regiões.

Procuraremos, assim, alcançar uma qualidade cultural internacional defendendo acima de tudo, a nossa identidade nacional.

Sendo o Verde Gaio um agrupamento de características itinerantes, e pensadas actuações em todo o país nas salas de espectáculos, em Congressos internacionais, Representações oficiais, bem como digressão estrangeira.

verde gaio
Bailados de Portugal

ORGÃOS SOCIAIS

MESA DA ASSEMBLEIA GERAL
Professor Catedrático Arq.º Carlos Antero Ferreira (Presidente)
Prof. Dr. David Mourão-Ferreira
Dr. João Paulo Cavaleiro Ferreira

CONSELHO DIRECTIVO
Dr. Luís Francisco Rebelo (Presidente)
Fernando Lima
Dr.ª Isabel Salveira Godinho
Arq.ª Arícia Alberty Ferreira
António da Câmara Cordovil

CONSELHO FISCAL
Dr. António Borges (presidente)
Dr.ª Ana Martins

DIRECÇÃO ARTÍSTICA
Fernando Lima - Director Artístico
Armando Jorge - Conselheiro Artístico



verde gaio
Bailados de Portugal

COMISSÃO DE HONRA

Alto Patrocínio de Sua Excelência o Presidente da República
Presidente de Honra, Dr.ª Maria de Jesus Barroso Soares
Dr. Sousa Macedo - Secretário de Estado das Comunidades Portuguesas
Dr. Alexandre Relvas - Secretário de Estado do Turismo
Embaixador Santa Clara Gomes - Representante Permanente de Portugal no Conselho da Europa
Embaixador José Augusto Seabra - Representante Permanente de Portugal junto da Unesco
Professor Cat. Arq.º Carlos Antero Ferreira - Presidente do Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico
Dr.ª Simoneta Luz Alfonso - Directora do Instituto Português de Museus
Eng.º Nuno Cruz Abecassis - Presidente da Fundação Cidade de Lisboa
Dr. Carlos Monjardino - Presidente da Fundação Oriente
Dr. Rui Vilar - Administrador Geral da Caixa Geral de Depósitos
Adm.º Vítor Melícias - Presidente da União das Misericórdias Portuguesas
Alvaro Salazar - Presidente da Fundação Casa de Serralves
Jaime Furtado - Presidente do Conselho Nacional de Música
Isor Cat. Arq.º Augusto Pereira Brandão
ningos Jerónimo
no Revilla
ndo Teixeira
ico Pinto Balsemão
Escultor Lagoa Henriques
ntor Luís Filipe de Abreu

Verde Gaio II

A COMUNICAÇÃO social e os mecenatas foram convidados, na semana passada, para assistir, no Palácio da Ajuda, ao anúncio — feito em tons solenes — de um importante acontecimento: «O aparecimento de um agrupamento de bailado distinto dos demais e caracteristicamente português (...), que pretende ser a síntese coreográfica e musical do panorama folclórico nacional, reforçado pela riqueza e pelo colorido dos trajes típicos das nossas diversas regiões.»

Com esta proposta pública, mantida vários meses em silêncio (a escritura da companhia foi realizada em Março), anunciavam-se

terá como director artístico e coreógrafo principal aquele que foi o seu último director, Fernando Lima.

Conta-se ainda com o alto patrocínio do Presidente da República, com o apoio da SEC e com o unanimismo feito à volta de valores patrióticos, reunindo alguns dos mais destacados elementos da Frente Nacional para a Defesa da Cultura e da direita nacionalista.

Nesta sua tarefa, Fernando Lima será auxiliado pela cenógrafa Helena Reis e por Armando Jorge, director artístico da Companhia Nacional de Bailado, que, como é do domínio público, atravessa uma grave crise que a coadjuvante, eventualmente, ao seu desaparecimento.

Bibliografia, Iconografia e Audiovisual

I. FONTES ESCRITAS

1. Arquivos, Bibliotecas e Web

Arquivo Ministério Negócios Estrangeiros, Lisboa <http://www.mne.gov.pt>

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa <http://www.iannt.pt>

Arquivo da Fundação António Quadros, Lisboa <http://www.fundacaoantonioquadros.pt>

Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa <http://www.biblarte.gulbenkian.pt/main.asp>

Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, Lisboa <http://museudoteatro.imc-ip.pt/>

Biblioteca Nacional, Lisboa <http://www.bn.pt>

Biblioteca do Centro de Dança de Oeiras, Algés <http://www.cdo.com.pt>

Biblioteca da Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa <http://www.fmh.utl.pt>

Biblioteca Escola Música do Conservatório Nacional, Lisboa <http://www.emcn.edu.pt>

Biblioteca da Escola Superior de Dança, Lisboa <http://www.esd.ipl.pt>

Bibliothèque de la Danse - Opéra de Paris <http://www.bnf.fr>

Centre National de la Danse, Pantin, Paris <http://www.cnd.fr>

Centro de Documentação do Fórum Dança, Lisboa <http://www.forumdanca.pt/>

Cinemateca Portuguesa, Lisboa <http://www.cinemateca.pt>

Hemeroteca Nacional, Lisboa <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

La Cinémathèque de la Danse, Paris <http://www.lacinemathequedeladanse.com>

Mariinsky State Central Library, S. Petersburgo <http://www.mariinsky.ru/en/>

New York Public Library for the Performing Arts, Nova Iorque <http://www.nypl.com>

Victoria and Albert Library, Londres <http://www.vam.ac.uk/>

2. Jornais e Revistas

ABC Revista Portuguesa, A Casa-Revista do Lar, Actualidades, A Época, Agenda Cultural de Lisboa, A Semana, Atlântida, Athena, A Voz, Ballet Review, Beaux arts, Biblioteca Teatrale, Capital, Colóquio-Artes, Comœdia Illustré, Contemporânea, Contredanse, Corriera della Sera, Cultural Critique, Dance, Dance Chronicle, Dance History, Dance Observer, Dance Perspectives, Dance Research, Dance Research

Journal, Dancing Times, Dardo, Dia, Diário de Lisboa, Diário do Norte, Diário Ilustrado, Diário Nacional, Diário de Notícias, Diário Popular, Diário Português, Diplomatie et transferts culturels au XX Siècle, Encounter, Expresso, Gazeta Musical e de Todas as Artes, Ilustração Portuguesa, Jornal da Mocidade Portuguesa, Jornal dos Teatros, La Danza Italiana, La Repubblica, La Stampa, Le Monde, Liberal, Libération, L'Œil, Lucta, Manhã, Newsweek, New York Times, Monarquia, Notícias de Portugal, Notícias Ilustrado, Novidades, O Ballet, Occident, Ocidente, O Comércio do Porto, O Jornal de Notícias, O Jornal do Comércio, Opera Journal, Opus, O Primeiro de Janeiro, O Século, Orpheu, Panorama, Plateia, Portugal, Portugal Futurista, Público, Repères, cahier de danse República, Revista Estudos de Dança, Revista Lusitana, Revista Trimestral do Instituto Superior de Educação Física, Seara Nova, The Journal of American Folklore, The Journal of Arts in Society, The Journal of the Society of Architectural Historians, Theatre Research International, Time, Variante-Revista Literária, Vanguarda.

3. Dicionários e Enciclopédias

AAVV., *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, Verbo, Lisboa | S. Paulo, 2003

BREMSE, Martha (Éd.), *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit, 1993

ELLIOTT, Florence (Coord.), *Dicionário de Política*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1975

GROVE, George, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, USA, 2000

International Encyclopedia of Dance, Inc. Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, New York, 1998

KOEGLER, Horst, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford Paperback Reference, Oxford, 1989

LE MOAL, Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 1999

MATTOSO, José (Coord.), *História de Portugal – O Estado Novo*, Círculo dos Leitores, Lisboa, 1994

REYNA, Ferdinand, *Dictionnaire des ballets*, Larousse, Paris, 1967

ROSAS, Fernando ; BRITO, J. M. Brandão de (Dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Bertrand, Lisboa, 1996

4. Volumes

ADAM, Peter, *The Arts of the Third Reich*, Thames and Hudson, London, 1992

ADINOLFI, Goffredo, *Al Confini del fascismo, Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, FrancoAngeli, Milano, 2007

ACCIAIUOLI, Margarida,

- *António Ferro, A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*, Bizâncio, Lisboa, 2013
- *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998

AFFRON, Matthew, ANTLIFF, Mark, *Fascist visions; Art and ideology in France and Italy*, Princeton University Press, New Jersey, 1997

AGAMBEN, Giorgio, *Image et Mémoire. Écrit sur l'Image, La Danse et le Cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004

AMEAL, João, *Os Noctívagos*, Ed. Levmen, Lisboa, 1924

BAC, Ferdinand, *Des Ballets Russes à la paix de Versailles*, Hachette, Paris, 1935

BARROS, Júlia Leitão de, *Os Night Clubs de Lisboa nos Anos 20*, Lucifer Edições, Lisboa, 1990

BARROS, Né, *Da Materialidade na Dança*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto, 2009

BAXMANN, Inge, ROUSIER ; Caire, VEROLI, Patrizia (Direction), *Les archives internationales de la danse (1931-1952)*, Recherches Centre National de la Danse, Pantin, 2006

BEAUMONT, Cyril, *Michel Fokine and his Ballets*, Dance Horizons, New York, 1981

BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas, Magia e técnica, arte e política*, Brasiliense, S. Paulo, 1985

BENEVIDES, Fonseca, *O real theatro de S. Carlos de Lisboa*, Typ. Castro Irmão, Lisboa, 1942

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, Brasilense, S. Paulo, 1985

BERGHAUS, Günter (Ed.), *Fascism and theatre, comparative studies on the aesthetics and politics of performance in Europe 1925-1945*, Berghahn Books, Oxford, 1996

BLAND, Alexander (Coord.), *Rudolf Nureyev, an autobiography*, E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1966

BRAUN, Emily, *Mario Sironi, Arte e politica in Italia Sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003

BOISSEAU, Rosita; GATTIONI, Christian, *Danse et Art Contemporain*, Nouvelles éditions Scala, Paris, 2011

BOURCIER, Paul, *História da Dança no Ocidente*, Martins Fontes, São Paulo, 2006

BUCKLE, Richard,

- *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1984
- *In searching of Diaghilev*, Sidgwick and Jackson, London, 1955

- CAMINADA, Eliana, *História da dança, evolução cultural*, Editora Sprint, Rio de Janeiro, 1999
- CARDOSO, Rui, *Bruxelas, Expo'98*, Lisboa, 1997
- CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos nas mudanças de sistemas sociocomunicativos desde finais do século XVIII aos nossos dias*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993
- CARVALHO, Pinto de, *História do Fado*, Livraria Guimarães, Lisboa, 1993
- CASERO, Estrella, *La España que bailó con Franco, coros y danzas de la sección femenina*, Editorial Nuevas Estructuras, Madrid, 2000
- CASTELO-BRANCO, Salwa; BRANCO, Jorge, *Vozes do Povo, a Folclorização em Portugal*, Celta, Lisboa, 2003
- CASTRO, E. M. de Melo e, *Dialéctica das vanguardas*, Livros Horizonte, Lisboa, 1976
- CASTRO, Fernanda, *Memórias*, Volume I e II, Verbo, Lisboa, 1987
- CASTRO, Maria João (Coord.), *Lisboa e os Ballets Russes*, Blurb, S. Francisco, 2012
- CASSART, Michael de, *Une Américaine à Paris, La Princesse Edmond de Polignac et son salon 1865-1943*, Plon, Paris, 1979
- CAUTE, David, *The dancer defects, the struggle for cultural supremacy during the cold war*, Oxford University Press, Oxford, 2003
- CHATOUX, Violaine, *Les "Ballets Russes", un art étranger entre France et Russie, Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique*, Grenoble, France, 2010
- CHAVES, Luíz,
- *Catálogo da Exposição de Arte Popular Portuguesa*, SPN, Lisboa, 1936
 - *Danças religiosas*, Tip. Minerva Vimaranes, Guimarães, 1942
 - *Páginas Folclóricas*, Portucalense Editora, Porto, 1941
- CLARK, Katerina, *Moscow, The Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of the Soviet Culture 1931-1941*, Harvard University Press, London, 2011
- CLAUSTRAT, Frank, *Les Ballets Russes*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Paris 2009
- CHRISTOPHE, Jacqueline (Coord), *Du Folklore à l'ethnologie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009
- CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*, Éditions Gallimard, France, 1997
- COSTA, Mário, *Danças e dançarinos em Lisboa. História, figuras, usos e costumes*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1962
- COTON, A.V., *The New Ballet, Kurt Jooss and his work*, Dennis Dobson, London, 1946

COWAN, Jane K., *Dance and the body politic in Northern Greece*, Princeton University Press, New Jersey, 1990

CRESPELLE, J. P., *La folle époque: des Ballets Russes au Surréalisme*, Hachette, Bourges, 1968

CROCE, Arlene, *Writing in the Dark, Dancing in "The New Yorker"*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000

CRUZ, Ivo Duarte,

- *Introdução ao teatro português do século XX*, Espiral, Lisboa, 1969
- *História do Teatro Português*, Verbo, Lisboa, 2001

CUNXIN, Li, *O último bailarino de Mao – Antes de voares, tens de ser livre*, Livros D'Hoje, Lisboa, 2011

DÉCORET-AHIHA, Anne, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004

DESALME, Aubierge, *Comment garder une trace de la danse? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire?*, École Nationale Supérieure des Sciences de l'information et des Bibliothèques, France, 2005

DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, Gallimard, Lille, 2004

EGBERT, Donald Drew, *Social Radicalism and the Arts, Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Alfred A. Knopf, New York, 1970

EKSTEINS, Modris, *Rites of Spring, the great War and the birth of Modern Age*, Mariner Books, USA, 2000

ESQUÍVEL, Patrícia, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, Edições Colibri, Lisboa, 2007

EZRABI, Christina, *Swans of the Kremlin, Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburg Press, USA, 2012

FAZENDA, Maria José,

- *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Acções*, Edições Colibri, Lisboa, 2012
- *Elementos para uma reflexão antropológica sobre a dança*, FCSH, UNL, Lisboa, 1991
- *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Cotovia, Lisboa, 1997

FÉDOROVSKI, Vladimir, *L'histoire secrète des Ballets Russes*, Éditions du Rocher, Monaco, 2002

FERREIRA, Paulo, *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981

FERREIRA, Vítor Vladimiro (Coord.), *Portugal 45 – 95: nas artes, nas letras e nas ideias*, Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 1998

FERRO, António,

- *Arte Moderna*, SNI, Lisboa, 1949
- *A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*, Edição do Secretariado da Propaganda Nacional, Lisboa, 1935
- *Apontamentos para uma exposição; 14 Anos de Política do Espírito*, SNI, Lisboa, 1948
- *Bailados Portugueses “Verde Gaio” (1940-1950)*, SNI, Lisboa, 1950
- *Dez anos de Política de Espírito*, SPN, Lisboa, 1943
- *Intervenção Modernista: teoria do gosto*, Verbo, Lisboa, 1987
- *Palavras de apresentação ao Verde Gaio*, SPN, Lisboa, 1940
- *Teatro e Cinema (1936-1949)*, SNI, Lisboa, 1950
- *Turismo, Fonte de Riqueza e Poesia*, SNI, Lisboa, 1949
- *Verde Gaio Bailados-Portugueses*, SPN, Lisboa, 1940

FIGES, Orlando, *Natasha’s Dance, a cultural history of Russia*, Picador, New York, 2002

FRANÇA, José-Augusto,

- *Amadeo de Souza-Cardoso o português à força & Almada Negreiros o português sem mestre*, Bertrand, Venda Nova, 1985
- *A Arte em Portugal no século XIX*, Vol. I e II, Livraria Bertrand, Lisboa, 1990
- *A Arte em Portugal no século XX*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1991

FRANCO, Susanne, NORDERA, Marina, (Edited), *Dance discourses, keywords in dance research*, Routledge, London, 2007

FULCHER, Jane F., *The Nations Image, French Grand Opera as Politics and as Politicized Art*, Cambridge University Press, USA, 1987

FULLER, Loïe, *quinze ans de ma vie*, Ed. Mognot, Paris, 1908

GARCIA, Elsa (Coord.), *Coordenadas do Corpo, Arte Contemporânea in Umbigo*, Associação Cultural, Braga, 2005

GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev’s Ballets Russes*, Oxford University Press, New York, 1989

GEORGES-MICHEL, Michel, *Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev décors et costumes*, Pierre Vorms éditeur, Paris, 1930

GIERSDORF, Jens Richard, *The Body of People: East German Dance since 1945*, The University of Wisconsin Press, U.S.A., 2013

- GIL, José, *Movimento total, o corpo e a dança*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001
- GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Antígona, Lisboa, 2007
- GOLOMSTOCK, Igor, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Iconeditions, Great Britain, 1990
- GOUDIN, Pascale, *Arts Visuelles & Danse*, CRDP de Poitou-Charentes, Paris, 2008
- GRAFF, Ellen, *Stepping Left, Dance and Politics in New York City 1928 – 1942*, Duke University Press, USA, 1999
- GRIGORIEV, S.L., *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Penguin Books, Great Britain, 1960
- GROYS, Boris,
- *Art Power*, The MIT Press, London, 2008
 - *Staline, oeuvre d'Art Totale*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990
- GUERREIRO, António, *Paris 1900*, Expo'98, Lisboa, 1994
- GUILBERT, Laure, *Danser avec le III Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles, 2000
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982
- GRAÇA, Fernando Lopes, *Talia, Euterpe & Terpsícore*, Caminho, Lisboa, 1990
- GRAHAM, Martha, *Mémoire de la danse*, Babel, Arles, 2003
- HANNA, Judith Lynne, *To dance is human, a theory of nonverbal communication*, University of Texas Press, USA, 1979
- HAREL, Christine, *Les Ballets Russes de Diaghilev dans l'imaginaire français du début XX siècle aux années 1930*, Institut Pierre Renouvin, 5 Septembre 2000
- HASKELL, Arnold L.,
- *Ballet*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1960
 - *Ballet Russe, The Age of Diaghilev*, Pageant of History, London, 1968
 - *O bailado desde 1939*, Seara Nova, Lisboa, 1948
- HENNEBERT, Elizabeth, *Coueurs de Cachet: Histoires des danseuses russes à Paris : 1917-1944*, Université de Paris I, Paris, 2002
- HOBBSAWM, Eric, *A invenção das tradições*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997
- HOFFMAN, Hilmar, *Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung Von Sport und Kultur*, Aufbau-Verlag, Berlim, 1993
- HOMANS, Jennifer, *Apollo's Angels, a History of Ballet*, Random House Trade Paperbacks, New York, 2010

HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012

JACOTOT, Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2012

JALAVICH, Peter, *Berlim Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge, 1993

JUDT, Tony,

- *O século XX esquecido, lugares e memórias*, Edições 70, Lisboa, 2009
- *Pós-Guerra, História da Europa desde 1945*, Edições 70, Lisboa, 2007
- *Um tratado sobre os nossos actuais descontentamentos*, Edições 70, Lisboa, 2011

KAHANE, Martine; WILD, Nicole, *Les Ballets Russes à l'Opera*, Hazan, Paris, 1992

KARINA, Lilian; KANT, Marion, *Hitler's dancers, German modern dance and the third Reich*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2003

KARSAVINA, Tamara, *Ballets Russes, les souvenirs*, Librairie Plon, Paris, 1931

KOCHNO, Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes*, Harper & Row Publishers, New York, 1970

KOLB, Alexandra, *Dance and Political Conflict*, Vol. I, Australia, 2006

KSCHESSINSKA, Mathilde, *Dancing in Petersburg, the memoirs of Mathilde Kschessinska*, Krassinsky, Alton, 2005

LAGE, Francisco; FERREIRA, Paulo; CHAVES, Luís; FERRO, António, *Vida e Arte do Povo Português*, SPN, Lisboa, 1940

LAPA, Mónica (Coord.), *Theaterschrift*, Cotovia, Lisboa, 1998

LARIONOV, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1970

LEAL, Ernesto Castro, *António Ferro espaço político e imaginário social: 1918-1932*, Edições Cosmos, Lisboa, 1994

LEÇA, Armando, *Danças Regionais*, Secretariado Nacional de Informação e Mocidade Portuguesa, Lisboa, s/d.

LEPAPE, Claude, *From the Ballets Russes to Vogue. The Art of Georges Lepape*, Thames and Hudson, London, 1984

LIEVEN, Prince Peter, *The birth of the Ballets Russes*, Dover Publications, New York, 1973

LIFAR, Serge,

- *Serge de Diaghilev: sa vie, son œuvre, sa légende*, Éditions du Rocher, Monaco, 1954

- *A l'aube de mon destin chez Diaghilew: sept ans aux Ballets Russes*, Albin Michel, Paris, 1948
- LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Hermann Danse, Paris, 1994
- LLOYD, Margaret, *The Borzoi Book Of Modern Dance*, Alfred A. Knopf, New York, 1949
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2010
- LOUTZAKI, Irene, *Folk Dance in Political Rhythms*, Yearbook for traditional music, Vol. 33, 2001
- LUNACHARSKY, Anatoly, *As artes plásticas e a política na U.R.S.S.*, Editorial Estampa, Lisboa, 1975
- LUSTRAC, Philippe de, *Les Ballets Russes*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Paris 2009
- MACDONALD, Nesta, *Diaghilev observed by critics in England and the United States 1911-1929*, Dance Books Ltd., London, 1975
- MACHABEY, Armand, *La musique de la danse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966
- MARINETTI, Filippo Tommaso,
- *Tuons le clair de lune, Manifestes Futuristes et autres proclamations*, Éditions Mille et Une Nuits, France, 2005
 - *O Futurismo*, Hiena Editora, Lisboa, 1995
- MARTIN, Randy, *Critical Moves, Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, London, 1998
- MASSINE, Léonide, *My life in Ballet*, Macmillan, London, 1968
- MATHIAS, Marcello, *Correspondência Marcello Mathias/Salazar (1947-1968)*, Difel, Lisboa, 1984
- MEAUX, Lorraine de, *Histoire de l'Orientalisme en Russie au XIX e siècle*, Institut Pierre Renouvin, 12 Novembre 2002
- MELO, Daniel, *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, 2001
- MELVILLE, Joy, *Diaghilev and Friends*, Haus Publishing, London, 2009
- NEGREIROS, Almada,
- *Manifestos e Conferências* Assírio & Alvim, Lisboa, 2006
 - *O jardim de Pierrete*, Ed. Almada Negreiros, Lisboa, 1918
- NEGREIROS, Maria José Almada, *Conversas com Sarah Affonso*, Arcádia, Lisboa, 1982
- NIJINSKA, Bronislava, *Early Memoirs*, Duke University Press, USA, 1992

- NIJINSKI, Romola, *Nijinsky*, Livr. José Olympo, Rio Janeiro, 1940
- NIJINSKI, Vaslav,
- *Journal de Nijinsky*, Gallimard, France, 1953
 - *Nijinski – Cadernos*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004
- NORONHA, Eduardo de, *A dança no estrangeiro e Portugal: aventuras galantes do teatro de S. Carlos*, Coimbra editores, Coimbra, 1922
- Ó, Jorge Ramos, *Os anos de Ferro, o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*, Editorial Estampa, Lisboa, 1999
- OLIVEIRA, Joaquim, *O Teatro Novo, o “Knock” e o seu encenador*, Livraria da Trindade, Lisboa, 1950
- OLIVEIRA, Luís de Carvalho e, *Problemas do ballet em Portugal*, Seara Nova, Lisboa, 1962
- PASI, Mario, *A dança e o bailado, Guia das Origens a Béjart*, Caminho, Lisboa, 1991
- PASTORI, Jean-Pierre, *La danse: des Ballets Russes à l’avant-garde*, Gallimard, 1997
- PAXTON, Robert O.,
- *L’Europe au XX^{ème} siècle*, Tallandier, Paris, 2011
 - *The Anatomy of Fascism*, Penguin Books, London, 2004
- PEDULLÀ, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Bologna, 1994
- PERNES, Fernando (Coord.), *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, Edições Afrontamento, Porto, 2001
- PIMENTEL, Alberto, *A dança em Portugal*, Espozende, 1882
- PIMENTEL, Irene Flunser, *Mocidade Portuguesa Feminina, Educada para ser boa esposa, boa mãe, católica e obediente*, A esfera dos livros, Lisboa, 2008
- PINTO, Carlota de Serpa, *Cartas à prima: crónicas de Lisboa/Clarinha*, Bertrand, Lisboa, 196-
- PIZARRO, Quintero, *História da Propaganda*, Planeta editora, Lisboa, 1993
- PINTO, Manuel de Sousa,
- *Bailados Russos*, Edição da Atlântida, Lisboa, 1918
 - *Danças e bailados*, Portugália Editora, Lisboa, 1924
- PREVOTS, Naima, *Dance for Export, Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, USA, 1998
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1987

RAMALHO, Margarida de Magalhães, *Lisboa uma cidade em tempo de guerra*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012

RANCIÈRE, Jacques, *Estética e Política, a partilha do sensível*, Dafne Editora, Porto, 2010

REBELLO, Luiz Francisco,

- *História do Teatro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1991
- *História do teatro de revista em Portugal*, Vol. II, Dom Quixote, Lisboa, 1985
- *História do Teatro Português*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988
- *O teatro simbolista e modernista*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979 CP

REBELO, José, *Formas de legitimação do Poder do Salazarismo*, Livros e Leituras, Lisboa, 1998

REISS, Françoise, *A vida de Nijinsky*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1958

REY, Marie-Pierre, *L'impact des Ballets Russes sur la culture française*, Editorial Institut Pierre Renouvin, 1^{er} Septembre 2000

REYNOLDS, Nancy; McCormick, Malcolm, *No fixed points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, USA, 2003

RIBAS, Tomás,

- *A dança e o ballet no passado e no presente*, Arcádia, Lisboa, 1959
- *Dança: textos*, Dom Quixote, Lisboa 1988

RIBEIRO, António Pinto,

- *Corpo a corpo, possibilidades e limites da crítica*, Cosmos, Lisboa, 1997
- *Dança temporariamente contemporânea*, Veja, Lisboa, 1994

RICCI, Daniela; VEROLI, Patrizia, *Omaggio a Sergej Djagilev, I Ballets Russes (1909-1929) Cent'Anni Dopo*, Europa Orientalis, Salerno, 2011

RODRIGUES, Pedro Caldeira, *O teatro de revista e a I República*, Fundação Mários Soares, Lisboa, 2011

ROPA, Eugenia Casini, *La danza e l'agitprop*, Il Mulino, Bologna, 1988

ROSENFELD, Alla (Coord.), *Defining Russian Graphic Arts, From Diaghilev to Stalin*, Rutgers University Press, Rutgers University Press, 1999

ROSS, Alex, *O resto é ruído, a escuta do século XX*, Casa das Letras, Lisboa, 2009

SAINT-POINT, Valentine, *Manifeste de la femme futuriste*, Éditions Mille et Une Nuits, France, 2005

SALAZAR, Adolfo, *História da dança e do ballet*, Artis, Lisboa, 1962

SANTOS, Graça dos, *O espectáculo desvirtuado, o teatro português sob o reino de Salazar (1933-1968)*, Caminho, Lisboa, 2004

SANTOS, Vítor Pavão dos,

- *O escaparate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Almada Negreiros, Museu Nacional do Teatro, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1993
- *Verde Gaio, Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa, 2000

SASPORTES, José,

- *A Quinta Musa, imagens da história da dança*, Bizâncio, Lisboa, 2012
- *Dançaram em Lisboa 1900-1994* (com Helena Coelho, Maria de Assis), Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura, Lisboa, 1994
- *História da dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970
- *Pensar a dança, a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006
- *Situação e problemas da dança contemporânea*, Ed. Presença, Lisboa, 1962
- *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979

SAUNDERS, Frances Stonor, *Who paid the piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London, 2000

SCHAFFNER, Carmen Paternostro, *A dança expressionista alemã: contribuições e incentivos para a dança na Bahia*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008

SCHAU, Peter, *Sosso Doukas-Schau, Uma vida ao serviço da dança rítmica*, Ed. Autor, Lisboa, 2011

SCHEIJEN, Sjeng, *Diaghilev, a life*, Profile Books, Great Britain, 2009

SCHNEIDER, Ilya Ilyich, *Isadora Duncan, The Russian Years*, A Dacapo paperback, London, 1968

SERRÃO, Vítor, *Maneirismo e estatuto social dos pintores*, INCM, Lisboa, 1983

SHAY, Anthony, *Choreographic Politics State Folk, Dances Companies, Representation and Power*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002

SHELTON, Suzanne, *Ruth St. Denis, a biography of the Divine Dancer*, University of Texas, Texas, 1990

SIBONY, Daniel, *Le corps et la danse*, Éditions du Seuil, France, 1995

SILVA, Umberto, *Arte e ideologia del fascismo*, Cosmos, Valência, 1975

SITES, Richard, *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia, The Pleasure and the Power*, Yale University Press, London, 2005

SLONIMSKY, Juri (Coord.), *The Sovietic Ballet*, Philosophical Library, New York, 1947

SECRETARIADO DE PROPAGANDA NACIONAL/SECRETARIADO NACIONAL DE INFORMAÇÃO,

- *A Cultura Portuguesa e o Estado*, SNI, Lisboa, 1946
- *Bailados Portugueses: Verde Gaio/realización y dirección del Secretariado de la Propaganda Nacional*, SPN, Lisboa, 1943
- *Ballet Portugais Verde Gaio*, Secrétariat National de l'Information du Portugal, Lisboa, 1949
- *Danças Regionais*, Mocidade Portuguesa Feminina, SNI, Lisboa, 19-
- *Exposição dos Bailados Verde-Gaio*, SNI, Lisboa, 1950
- *Um Instrumento de Governo*, SNI, Lisboa, 1958
- *Verde Gaio Ballet Portugais*, Organisation du Secrétariat National de l'Information du Portugal, SNI, Lisbonne, 1949

SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev, the memoirs of Lydia Sokolova*, The Lively Arts, London, 1960

SOURITZ, Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Duke University Press, Durham, 1990

SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, Edições Colibri, Lisboa, 2011

SUQUET, Annie, *L'Éveil des modernités: Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre National de la danse, Pantin, 2012

SWIFT, Mary Grace, *The Art of the Dance in the U.S.S.R.*, University of Notre Dame, Indiana, 1968

TÉRCIO, Daniel, *Dançar para a República*, (Coord.), Caminho, Lisboa, 2010

TERRY, Walter, *Miss Ruth the "More living life" of Ruth St. Denis*, Dodd, Mead & Company, New York, 1969

TOEPFER, Larl, *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Los Angeles, 1997

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando, *História da História em Portugal, séculos XIX-XX. Da Historiografia à Memória Histórica*, Temas e Debates, Lisboa, 1998

TONELLI, Anna, *E Ballando ballando, la storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, FrancoAngeli Storia, Milano, 1998

TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloisa (Coord.), *Estados autoritários e totalitários e suas representações*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008

TRIBBLE, Keith, *The Puppetry Yearbook*, The Edwin Mellen Press, New York, 2005

VARGAS, António Pinho, *Música e Poder, Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Almedina, Coimbra, 2011

VIEIRA, Joaquim, *Mocidade Portuguesa, Homens para um Estado Novo*, A esfera dos livros, Lisboa, 2008

VIDAL, Carlos, *Definição da arte política*, Fenda, Lisboa, 1997

VIEIRA, Joaquim,

- *Almada Negreiros. Fotobiografias Século XX*, Bertrand, Lisboa, 2006
- *Mocidade Portuguesa, Homens para o Estado Novo*, A esfera dos livros, Lisboa, 2008

VITERBO, Sousa, *Artes e artistas em Portugal*, Livraria Ferin Editora, Lisboa, 1920

WIEGAND, Wilfried, *Picasso*, Editorial Sol, Lisboa, 2012

WIRTH, Isis, *La Ballerina & El Comandante, L'histoire secrète du Ballet de Cuba*, François Bourin Editeur, Paris, 2013

5. Actas

- *1º Congresso Internacional de Folclore*, INATEL, Lisboa, 1991
- *XI Colóquio de Outono, Estudos performativos. Global Performance. Political Performance*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, V. N. Famalicão, 2010
- *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do Século XX*, Edições Colibri, Lisboa, 2012
- *Arte & Poder*, Edições Colibri, Lisboa, 2008
- *Comparative studies of the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, UK, 1996
- *Danças e Discursos - Conferência Internacional*, FMH, Lisboa, 1992
- *Danse and Politics, Démarche artistique et contexte historique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2003
- *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Congresso España y los Ballets Russes, Centro de Documentación de Música y Danza, Granada, 2000
- *O Estado das Arte, as Artes e o Estado*, Actas do encontro realizado em Lisboa, no CCB, a 19,20 e 21 Abril de 2001, Observatório de Actividades, Lisboa, 2001
- *Propaganda & Poder*, Congresso Peninsular de História da Arte, Edições Colibri, Lisboa, 2001

6. Catálogos

- *I Salão dos Independentes ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*, Lisboa, 1930
- *XI Colóquio de Outono-Estudos performativos. Global Performance. Political Performance*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, V. N. Famalicão, 2010
- *Álbum de Portugal*, Ed. Revista Turismo, Lisboa, 1929
- *Almada Negreiros e o espectáculo*, Lisboa, FCG, Lisboa, 1984
- *Annitrenta Arte e Cultura in Italia*, Comune di Milano, Mazzotta, Milano, 1983
- *Arte em Berlim, 1900 até hoje*, FCG, Lisboa, 1989
- *As Artes Visuais e as outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, Actas das Conferências, Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007
- *A Republica foi ao teatro*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa, 2010
- *A Revista Modernista*, Museu Nacional do Teatro, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2000
- *Ballet Nacional de Cuba, Gira 1989*, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, España, 1989
- *Ballets Suedóis, 1920-1925, Collections du Musée de la Danse de Stockholm*, Paris, 1971
- *Catálogo de Raul Lino, Exposição Retrospectiva*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970
- *Cinquantenaire des Ballets Suédois 1920-1925, Collections du Musée de la Danse de Stockholm*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1971
- *Danse et Politique, démarche artistique et contexte historique*, Centre National de la danse, Pantin, 2003
- *Dance is a Weapon, NDG 1932-1955*, Centre National de la Danse, Pantin, 2008
- *Danser sa vie, Arte t danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, Paris, 2012
- *Danser vers la Gloire, L'âge d'or des Ballets Russes, Exposition à Paris, 17 a 23 Septembre 2008*, Sotheby's, Paris, 2008
- *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, Victoria & Albert Museum, London, 2010
- *Diaghilev, Costumes and designs of the Ballets Russes*, The Metropolitan Museum of Art edition, New York, 1978
- *Eduardo Viana 1881-1967*, Fundação de Serralves, Porto, 1992

- *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000,
- *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 a 1914*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965
- *From Russia: French and Russian Master Paintings 1870-1925, from Moscow and St Petersburg*, Royal Academy of Arts, London, 2008
- *From Russia with Love: costumes for the Ballets Russes 1909-1933*, National Gallery of Australia, Australia, 1998
- *Image(s) de la danse*, Bibliothèque National de France, Paris, 2008
- *Isadora Duncan une Sculpture Vivante*, Musée Bourdelle, Paris Musées, Paris, 2009
- *Isadora Duncan*, Palais du Trocadero, Mars, Paris, 1913
- *La danza e l'agit-prop I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Eugenia Casini-Ropa, Bologne, Mulino, 1988
- *Le Sport Européen à l'Épreuve du Nazisme, des J.O. de Berlin aux J.O. Londres (1936-1948)*, Mémorial de la Shoah, Paris, 2012
- *Les Ballets Russes*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Paris 2009
- *Les Realismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980
- *Los pintores y el teatro*, El Publico, Madrid, Novembro, 1987
- *Loïe Fuller-danseuse de l'Art Nouveau*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002
- *Nijinsky*, Martine Kahane, Musée D'Orsay, RMN, Paris, 2000
- *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982
- *Picasso. La Danza (de Tricorne a las suites 347 y 156) en la colección Bancaja*, Fundación Bancaja, Madrid, 2008
- *Picasso, o chapéu de três bicos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993
- *Portugal*, SPN, Lisboa, 1937
- *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*, Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 1998
- *Robert e Sonia Delaunay 1885-1979*, FCG, Lisboa, 1982
- *Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa 1926-1956*, SNI, Lisboa, 1956
- *Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Viana, Amadeo Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, FCG, Lisboa, 1972

- *Sonia Delaunay, tecidos simultâneos*, Museu Soares dos Reis, Porto, 2001
- *The Age of Diaghilev, in celebration of the tercentenary of St. Petersburg*, The State Russian Museum, Palace editions, Russia, 2001
- *The Ballets Russes and the Art of Design*, edited Alston Purvis, The Monacelli Press, New York, 2009
- *Traces du Sacré*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2008
- *Vanguardas Russas*, Centro Cultural de Cascais, Cascais, 2012
- *Verde Gaio – uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)*, Museu Nacional do Teatro, Ministério da Cultura, IPM, Lisboa, 2000

7. Dissertações/Teses

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes “Restauração” e “Celebração”*, FCSH, UNL, Lisboa, 1991

ALVES, Vera Marques, *“Camponeses Estetas” no Estado Novo: Arte Popular na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, ISCTE, Lisboa, 2007

AGOSTINHO, Olga Rute Gomes dos Santos, *Desenhos de dança: Almada Negreiros (1893-1970)*, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2004

ALVAREZ, Elvira Maria Serra Dominguez,

- *A Dança Teatral da 1ª República ao Estado Novo. Modas, rupturas e Nacionalismos*, FMH, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2010
- *Os valores plásticos na dança portuguesa nos primeiros 45 anos do séc. XX*, FMH, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1999

AMORIM, Vera, *Patrick Hurde – História de vida: um contributo para a história da dança em Portugal, na segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI*, FL, Lisboa, 2012

DAMASCENO, Joana, *Museus para o Povo Português: a etnografia como elemento unificador do discurso museológico do Estado Novo*, Faculdade de Letras, Coimbra, 2007

GUERRA, Cidalisa, *Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído. António Ferro ou Retrato de uma personalidade de luta*. FCSH, Lisboa, 2002

GUIMARÃES, Daniel Tércio Ramos, *História da dança em Portugal: dos pátios das comédias à fundação do teatro São Carlos*, FMH, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1996

MACHADO, Isabel Maria de Castro, *Corpo e espaço: elementos para uma leitura do corpo performativo através das artes plásticas no século XX*, Universidade do Porto, Porto, 2000

PEREIRA, Margarida Isabel Esteves da Silva, *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal: vorticismo e futurismo*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 1998

RODRIGUES, António da Piedade, *António Ferro e a idade do jazz band*, FCSH, UNL, Lisboa, 1986

ROUBAUD, Maria Luísa,

- *Corpo e Imaginário. Representações do corpo na Dança Independente em Portugal*, FMH, Lisboa, 2001
- *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral, análise dos bailados portugueses Verde-Gaio 1940-1950*, FCSH, UNL, Lisboa, 1991

SILVA, Paulo Alexandre Gomes da Cunha e, *O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal*, Universidade do Porto, Porto, 1995

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, *A vanguarda na literatura portuguesa – O Futurismo*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990

SOUSA, Cristina Ramos Paradela de Abreu Rodrigues de, *O Génio como Expressão Exemplar da Urbanidade, Reflexões sobre Nijinsky*, FCSH, UNL, Lisboa, 2004

8. Programas

- *Ballets Russes*, vários programas internacionais 1909-1929
- *Bailes Russos, Programa especial extraordinário: Argumentos, Distribuição de Personagens*, Coliseu dos Recreios, Lisboa, 1917
- *Bailes Russos. Teatro S. Carlos, espectáculo organizado pela Comissão das Madrinhas de Guerra*, Lisboa, 1918
- *Verde Gaio: Bailados Portugueses*, SPN, Lisboa, 1940
- *Verde Gaio: bailados: Teatro Nacional de S. Carlos/Programas das Épocas de 1947-1948*, SNI, Lisboa, 1947-1948
- *Bailados Verde-Gaio: programa*, Teatro Nacional de S. Carlos, Bertrand, Lisboa, 1948
- *Récita de Gala, Bailados Verde Gaio*, Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa, SNI, 1949
- *Espectáculo de gala em honra dos congressistas do XXI Congresso Internacional de Habitação e Urbanismo: Programa do Teatro de S. Carlos*, Lisboa, 1952
- *Bailados Verde Gaio/Orquestra Sinfónica Nacional*, Teatro Nacional de S. Carlos, SNI, Lisboa, 1953
- *Bailados Verde-Gaio, Programa 1955, Centenário de Malhoa, Caldas da Rainha*, 1955

- *Espectáculos de reabertura com os bailados Verde-Gaio e a Orquestra Sinfónica do Porto*, Teatro Sá de Miranda, Viana do Castelo, 1957
- *Programa Teatro Nacional de S. Carlos Récita de Gala em honra de sua Majestade a Rainha Isabel II, sua Alteza Real o Duque de Edimburgo com a presença de sua Excelência o Presidente da República e Senhora de Craveiro Lopes*, Lisboa, 1957
- *Recital de bailados portugueses e brasileiros: programa por Francis e Ruth*, Lucas & C., Lisboa, 1939

II. FONTES ICONOGRÁFICAS

Fotografias, *cartes postales*, cartazes, cortinas de cena, figurinos, adereços de danças e bailados visualizados em diversas exposições e mostras, algumas das quais mencionadas nas notas de rodapé

III. FONTES AUDIOVISUAIS

1. Filmografia

1.1. Nacional (Cinemateca Portuguesa)

- *Exposição do Mundo Português*, António Lopes Ribeiro, 1941, 62'
- *Jornal Português N.º 36*, 1943, 10'
- *Catorze Anos de Política do Espírito, Apontamentos para uma Exposição*, António Lopes Ribeiro, 1948, 27'
- *O Grupo de Bailados Verde-Gaio em Trechos do Bailado “Nazaré”*, António Lopes Ribeiro, 1948, 17'
- *Uma Revolução na Paz*, António Lopes Ribeiro, 1949, 31'
- *I Exposição de Arte dos Trabalhadores*, Elísio A. Figueiredo Rodrigues, 1952, 35'
- *A Rainha Isabel II em Portugal*, António Lopes Ribeiro, 1957, 34'
- *Imagens de Portugal 140*, 1958, 10'
- *Visor Noticiário Nacional de Cinema N.º 36*, Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga, 1962, 10'
- *Imagens de Portugal 281*, 1963, 9'
- *Imagens de Portugal 340*, 1965, 10'
- *Imagens de Portugal 342*, 1965, 10'
- *Imagens de Portugal 354*, 1966, 10'

- *Imagens de Portugal 366*, 1966, 10'
- *Imagens de Portugal 369*, 1966, 10'
- *Imagens de Portugal 380*, 1967, 16'
- *A Severa*, de Leitão de Barros, 1930, 110'

1.2. Internacional (Vídeo)

- *Afternoon of a faun*, John Mueller, Cinémathèque de la danse, Paris, 1973
- *An Evening with the Royal Ballet Rudolf Nureyev, Margot Fonteyn: Le Corsaires, Les Sylphides, The Sleeping Beauty, La Valse*, The Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, U.K., 1963
- *Anna Pavlova and her Ballet Master, Alexander Shiryayev*, BBC, 1970
- *Ballets Russes*, Daniel Geller, Dayna Goldfine, Studio Zeitgeist Films, Paris, 2001
- *Diaghilev*, Tamara Geva, 1982
- *Hommage à Diaghilev*, Colin Nears, La sept Le Pygmalion, 1990
- *Le Pas D'Acier 1925 A Ballet by Serge Prokofiev*, Princeton University Program in Theatre and Dance, with the score performed by the Princeton University Orchestra, IDM limited, London, 2005
- *Markova, la legende*, Dominique Delouche, London, 2006
- *Mostly Massine*, Léonide Massine, BBC, 1979
- *Os contos Hoffmann*, Powell-Pressburguer, 1951
- *Paris Dances Diaghilev : Petrouchka, Noces, Le Spectre de la Rose, L'Après Midi d'un Faune*, Theatre National Opera de Paris, The Paris Opera Ballet, NVC Arts, U.K., 1991
- *Picasso and Dance: Le train bleu, Le tricorne*, Theatre National Opera de Paris, The Paris Opera Ballet, NVC Arts, Paris, 1994
- *Red Shoes*, Micheal Powell, 1948
- *Revoir Nijinsky danser*, Hervé Nisic avec la coproduction du Musée d'Orsay et de la Réunion des Musées Nationaux en Association avec Muzzik et le Centre National de la Cinématographie, Paris, 2000
- *Return of the Firebird; Firebird, Petrouchka, Scheherazade*, Bolshoi Ballet, Universal Music, Russia, 2002
- *Stravinsky and the Ballets Russes* reconstructed and staged by Millicent Hodson, *Le Sacre du Printemps, The Firebird*, Mariinsky Theatre, BelAir, 2009
- *Surviving Picasso*, James Ivory, 1996

- *The Story of Three loves*, Vincente Minnelli, 1953
- *Tribute to Nijinsky: Rudolf Noureev et le Joffrey Ballet: Pétrouchka, Le Spetere de la rose, L'Après-midi d'un faune*, Emile Ardolino, 1980

2. Testemunhos Orais

- Bailarinos do Verde Gaio:
 - › Bernardete Pessanha
 - › Isabel Fernandes
 - › Klaus Göetz
 - › Maria Palmeirim
 - › Tania Pegova
- Famílias de:
 - › Almada Negreiros
 - › Ivo Cruz
 - › Manuel Sousa Pinto
 - › Raul Lino
 - › Vasconcelos e Sousa

Índice Onomástico

Abecassis, Nuno	284
Abelho, A.	188
Abrantis.....	68
Abreu, Dinis de	213
Abreu, Margarida de	193, 200, 208, 265, 266, 282, 284, 289, 321, 327, 329, 335
Acciaiuoli, Margarida	169, 218, 294
Adam, Peter.....	118
Adinolfi, Goffredo.....	213
Adolphe, Jean-Marc	34
Adriano, Adelita.....	157
Affron, Matthew.....	105
Afonso III (rei de Espanha)	319
Afonso VI (rei de Portugal).....	205
Afonso, Nadir.....	268, 321, 335
Afonso, Simonetta Luz.....	284
Agamben, Giorgio.....	30
Agostinho, Olga Rute Gomes dos Santos.....	69
Ailey, Alvin.....	221, 236, 243, 324, 332
Albeniz, Isaac.....	129
Albuquerque, Armando	201
Alessandrovitch, Vladimir.....	40
Alexander, Yvonne	327
Alexandre II (czar da Rússia)	36
Alexandrova, Nina	102
Algazi, L.	194
Allen, Maud	74, 328
Almada Negreiros, José de. 61, 62, 66, 67, 69, 70, 193, 209, 288, 321, 323, 325, 327, 331	
Almeida, António José.....	321
Almeida, Charters de.....	268
Almeida, Miguel Vale de	34, 35
Alonso, Alberto	257, 258, 259, 261
Alonso, Alicia	257, 258, 261, 262, 263, 264
Alonso, Fernando	257, 258, 259, 261, 262
Alvarez, Anita	147
Alvarez, Dominguez	209
Alvarez, Elvira	12
Alves, Justino	270
Alves, Rodrigues	65
Amaral, Francisco Keil do.....	173
Amaya, Carmen	129, 157, 290, 325, 327, 329
Ameal, João.....	157, 172
Amorim, Vera	220

Ananyashivili, Nina.....	335
Andermatt, Luna	266, 278, 335
Andreev, Aleksei.....	234
Andropov, Iuri.....	332
Ângelo, Miguel	20
Anisfeld, Boris	50
Antliff, Mark	105
Antonieta, Maria	271
Aragon, Louis	139
Aranha, Paulo de Brito	207
Armitage, Karole.....	225
Arriaga, Lopes.....	163, 319
Assis, Maria de.....	198
Astaire, Fred.....	225
Astruc, Gabriel	42
Asvin, Ruth	265, 333
Ataíde, Marta	268
Aubriaut, Michel	194
Azevedo, Fernando de.....	270
Azuma, Yusaka	85
Bach, Johann Sebastian	265
Baker, Josephine	74, 166, 318, 322, 327, 330
Baklanov, George.....	42
Bakst, Léon	37, 40, 44, 47, 50, 52, 54, 73, 107, 296, 322
Balakirev, Milij	41
Balanchine, George (Georgii Balanchivadze) ..	49, 58, 59, 84, 87, 147, 224, 237, 238, 240, 257, 274, 291, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 332, 334
Balieff, Nikita	57
Balkan, Mehmet	273, 335
Balla, Giacomo.....	52, 107, 328
Banovitch, Milenko.....	268
Barbosa, José.....	189, 207, 208, 319, 333
Barishnikov, Mikhail.....	97, 240, 241, 248, 326, 330, 332, 334, 335
Barradas, Jorge	289, 323
Barros, Júlia Leitão de.....	155, 156, 157
Barros, Leitão de	325
Barroso, Maria Jesus	284
Basil, Colonel de	57, 191, 257, 324, 326
Batista, Fulgencio.....	257, 324
Bauchant, André.....	52
Bausch, Pina.....	135, 227, 326, 333, 334, 335
Bavelier, Aranne	248
Baxmann, Inge	131, 133, 134, 177, 184
Beaujoyeux, Balthazar de.....	31
Beaumont, Cyril	296
Beckmann, Max	113, 124
Beethoven, Ludwig van.....	119
Begitchev, Vladimir	267

Beirão, Caetano	65
Béjart, Maurice.....	192, 220, 221, 241, 248, 328, 331, 334, 335
Beller, Ivette.....	159
Beltring, Hans	312
Bénardon, Piero.....	159
Benjamin, Walter	21, 27
Benois, Alexandre	37, 38, 42, 46, 47, 50, 328, 334
Bentivoglio, Leonetta.....	105, 106, 107
Bento XVI (papa).....	334, 335
Berber, Anita.....	112
Berghaus, Günter	125, 171
Bernard, Robert.....	184
Bertolucci, Bernardo	330
Besnard, Alvert	73
Bettencourt, Margarida.....	269, 278
Bigonzetti, Mauro	270
Bizet, Georges.....	205
Blair, Tony	301
Blanche, Jacques-Émile	52, 296
Blanco, Miguel Ángel	263
Bland, Alexander	240
Blecher, Miriam	142, 145, 147
Blum, René	57, 58, 59, 324, 326
Bocca, Julio.....	335
Bode, Rudolf.....	123, 125, 126
Böhme, Fritz	113, 123, 124, 134, 138, 326
Bohner, Gerhard.....	227
Bokaer, Jonah.....	225
Bolm, Adolphe.....	59, 326
Bonaparte, Napoleão	32
Bonnard, Pierre	57
Borgia (família).....	20
Boris, Ruthanna.....	147
Borisenko, Eugénie (Jia Ruskaia).....	108
Börlin, Jean	57
Borodin, Alexander	41
Borrero, Juana	260
Bossi, Ernestina.....	319
Botelho, Carlos.....	208, 289, 290
Botero, Fernando.....	288
Bouchard, Paul Louis	73
Bourzac, Elier	263
Braga, Teófilo	319, 321
Bragaglia, Anton Giulio	107
Branco, Cassiano.....	323
Branco, Jorge Freitas.....	173, 177
Branco, Lola.....	157
Branco, Luís de Freitas.....	275, 327

Branco, Pedro de Freitas	129
Brandt-Knack, Olga	138
Braque, Georges	43, 52, 318, 330
Brasão, Eduardo	213
Braun, Emily	104
Brejnev, Leonid	330, 332
Breker, Arno	264
Breton, André	322
Brito, Carmén de (Madame Britton)	265
Brown, Trisha	225, 291, 335
Bruce, Christopher	269, 270, 293, 326, 334
Brunhoff, Maurice de	62
Brussel, Robert	52
Buchholz, Ludwing	113
Buckle, Richard	46, 67, 68, 296
Bulton, Mme.	53
Burke, Owen	153
Burroughs, Allison	143
Bush, George	332
Bush, George (filho)	334
Butler, John	268
Caballero, Ernesto Giménez	127
Cabral, Sacadura	323
Cabrejas, Guillermina (Mariemma)	129, 327
Caetano, Marcello	163, 170, 201, 327, 329
Cage, John	106, 225, 324
Callas, Maria	335
Camacho, Francisco	270, 278, 280
Camelo, Veloso Reis	174
Caminada, Eliana	57
Camões, Luis Vaz de	205, 270, 273, 274, 294, 335
Campanería, Miguel	262
Canda, Panaibra	302
Capdeville, Constança	269, 275
Caraman-Chimay, Elisabete	41
Cardoso, Iracity	269
Cardoso, Magda	272
Carinhas, Nuno	270
Carlos (rei de Portugal)	288, 319
Carlson, Carolyn	333
Carmona, Óscar	323
Carter, Jimmy	234, 332
Carvalho, Carlos	269
Casais, Artur	208, 270
Casanova, Ruy	210
Casero, Estrella	11, 128
Casimiro, António	270
Cassuto, Álvaro	275

Castelo-Branco, Salwa	173, 177
Castro, Augusto de	197
Castro, Canto e	321
Castro, Fernanda de	160, 175, 324
Castro, Inês de	69, 189, 205, 207, 272
Castro, Maria João	66, 294
Castro, Paulo Ferreira de	44, 45, 49, 294
Castro, Raúl	262
Catarina II (czarina da Rússia)	36
Caute, David	11, 228, 241
Cecchetti, Enrico	58, 108, 110, 192, 322
Cekwana, Boyzie	302
Censi, Giannina	106, 107, 320, 334
Cervantes, Ignacio	261
Cézanne, Paul	19, 41, 318
Chagall, Marc	78, 124, 288, 332
Chaliapine, Feodor	42
Chamié, Tatiana	58, 59
Chanel, Coco	52
Chantal, Suzanne	196
Chaplin, Charlie	320
Chassériau, Théodore	73
Chatoux, Violaine	95
Chauviré, Yvette	220
Chaves, Luís	178, 181
Chen-Andro, Chantal	247
Chernenko, Konstantin	332
Childs, Lucinda	225, 291
Chladek, Rosalia	113
Chopin, Frédéric	33, 265
Chouinard, Marie	269
Christophe, Jacqueline	131
Christov-Bakargiev, Carolyn	302, 303
Chudinov, Sergei	91
Church, Majorie	76, 144
Cienfuegos, Camilo	261
Clair, Jean	13, 24, 114
Claudel, Paul	57
Claustrat, Frank	51
Clemente, Ângela	269
Clinton, Bill	301, 334
Cocteau, Jean	12, 52, 57, 139, 296, 330
Coelho, Eduardo Teixeira	161
Coelho, Helena	198
Coelho, Pedro	268
Coelho, Pinto	163
Coelho, Rui	62, 67, 69, 160, 189, 190, 193, 205, 209
Coelho, Ruy	129

Colaço, Alexandre Rey	190, 209
Colin, Paul	57
Colker, Deborah	335
Condivi, Ascanio	20
Confúcio	286
Copeau, Jacques	136
Copland, Aaron	153
Corte Real, Nuno	269
Cortés, Joaquín	335
Costa, Afonso	62, 63, 323
Costa, António da	20
Costa, Armando	65
Costa, B. Júdice da	200, 210
Costa, José Manuel da	213
Coton, A. V.	136
Cottinelli Telmo, José Angelo	67, 325
Coutinho, Gago	323
Craig, Edward Gordon	320
Cramér, Ivo	192, 194, 204, 213
Cranko, John	227
Croce, Arlene	291
Cruz, Ivo	193, 266
Cruz, Maria Adelaide Lima	160
Cueva, Jorke de la	196
Cunningham, Merce 105, 221, 223, 224, 225, 239, 243, 291, 320, 324, 326, 331, 333, 334	
Cunxin, Li	248, 249, 328
d'Almeida, António Vitorino	269, 275
d'Evandauns, Piero	159
d'Houville, Gérard	52
d'Annunzio, Gabriele	105
Da Vinci, Leonardo	19
Dali, Salvador	288, 322, 332
Damas, Luís	269
Daniel, Robert	194, 195
Danilova, Alexandra	58, 59, 84, 318, 334
Dantzig, Rudi van	274
Darjou, Alfred	73
Darricarrère, Henriette	287
d'At, Bertrand	248
Dauberval, Jean Bercher	32
Davidson, Geoffrey	268
De Chirico, Giorgio	51, 52, 57, 332
Debussy, Claude	49, 269, 320, 323
Decamps, Alexandre Gabriel	73
Décoret-Ahiha, Anne	71, 72, 73, 74
Découflé, Philipe	335
Degas, Edgar	287, 320

Delacroix, Eugène	73
Delaunay, Robert	52, 62, 321
Delaunay, Sonia	62, 321
Delgado, Humberto	329, 331
Delsarte, François.....	111, 330
Delza, Sophia	147
Denis, Ruth St.	33, 43, 74, 141, 151, 243, 318, 320, 330
Depero, Fortunato	106, 107
Derain, André.....	52, 288, 296, 328
Derevianko, Vladimir.....	241
Derp, Clotilde von.....	157
Desmond, Olga.....	112
Diaghilev, Serge..	17, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 84, 87, 90, 105, 106, 158, 159, 167, 184, 191, 195, 240, 267, 268, 273, 274, 287, 289, 294, 295, 296, 297, 306, 309, 318, 320, 322, 330
Dias, Gaspar	20
Disney, Walt	290
Dix, Otto	113, 330
Dixon, Norman.....	267
Dobujinsky, Mstislav	51
Dolin, Anton	58, 268, 318, 332
Dollar, William	266
Domingues, Mário	156, 157
Domitro, Taras	263
Dostoievski, Fiódor	40
Doukas-Schau, Sosso	265, 321, 335
Draper, Paul	235
Duato, Nacho	270
Duchamp, Marcel.....	43, 320, 330
Dudley, Jane.....	145, 147, 149, 320, 334
Duncan, Isadora	33, 37, 39, 43, 74, 86, 87, 88, 103, 105, 108, 111, 112, 141, 142, 144, 151, 185, 265, 289, 318, 322, 324
Dunham, Katherine	148, 149, 224, 318, 334
Eanes, Ramalho.....	333
Eastwood, Susan	295
Eduardo VII (rei de Inglaterra).....	319
Egorova, Lubov.....	58, 106
Eguchi, Takaya.....	254
Einstein, Albert	318, 320
Eisenhower, Dwight.....	236, 328
Eisenstein, Serguei	264
Eksteins, Modris.....	114
Eloy, Mário	209, 289, 323, 325
Emiliano, António	269
Engelmann, Hildegard (Ruth Walden) ...	159, 160, 175, 176, 185, 290, 323, 324, 325, 327
Enlai, Zhou.....	247

Ernst, Max.....	51, 52, 124, 126, 224, 288, 332
Escudero, Vicente	129, 166
Esquivel, Jorge	263
Estaline, Josef .14, 23, 25, 37, 46, 76, 81, 88, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 141, 147, 168, 223, 228, 229, 234, 306, 322, 324, 328	
Ezrabi, Christina.....	81, 82, 83, 84, 85, 231, 234
Fagone, Vittorio	105
Falco, Louis.....	270
Falla, Manuel de.....	49, 68, 129, 294, 323
Faria, Estrela	189, 208, 319, 333
Faria, Jorge.....	198
Farmaniants, Georgi	230
Fazenda, Maria José.....	34, 35, 242, 292
Fedórova, Alexandra	257
Fédorovski, Vladimir	41
Feist, Hertha.....	116
Fernandes, Armando José	209
Fernandes, Carlos.....	268
Fernandes, Isabel.....	215
Fernando, Francisco (Arquiduque).....	320
Ferreira, Elisa	269
Ferreira, Paulo	62, 189, 208, 321, 335
Ferro, António	14, 36, 69, 158, 159, 160, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 205, 207, 209, 211, 212, 213, 217, 218, 219, 271, 283, 284, 289, 307, 308, 309, 321, 323, 324, 325, 327, 329
Fiadeiro, João	269, 270, 278, 280
Figes, Orlando.....	47
Figueiredo, Sérgio	275
Filosofov, Dmitry.....	38
Fokina, Vera.....	59, 328
Fokine, Michel 43, 49, 50, 54, 55, 59, 84, 90, 257, 267, 268, 312, 318, 320, 322, 324, 326	
Fonteyn, Margot.....	85, 220, 320, 331, 332
Ford, Gerald	330
Ford, Henry	320
Foregger, Nikolai	86, 89
Fornaroli, Cia	108
Forsythe, William.....	227, 292, 326, 333, 335
França, José-Augusto	19, 294
Franco, Francisco	11, 14, 23, 76, 127, 128, 138, 147, 168, 307, 324, 327, 330
Franco, João	319
Fredj, Jacques.....	118
Freire, Corina	159, 175, 329
Freitas, Frederico de.....	158, 160, 189, 199, 205, 209, 275, 333
Frödmann-Cluzel, Boris	296
Fuller, Loïe.....	33, 43, 74, 105, 155, 318, 319, 320, 321, 322, 323
Gabo, Naum	51, 78, 80

Gabovic, Mikhail	92
Gades, Antonio.....	331
Gagarine, Yuri.....	328
Galferns, Lazan	147
Gallop, Rodney	175, 178
Galvez, Lolita.....	323
Garafola, Lynn	38
Garcia, Félix Fernandez	67
Garcia, Jorge	268
García-Márquez, Vicente	68
Gardel, Pierre-Gabriel	32
Gareya, Paula	192
Gaudí, Antoni.....	322
Gauguin, Paul.....	41, 318
Gavrilov, Alexandre	59, 289, 328
Geltman, Fanya	142
Geltzer, Catherine	59, 267
Georgi, Yvonne	113, 115, 116
Gérome, Jean-Léon	73
Geva, Tamara	59
Ghandi, Mahatma.....	320, 326
Ghe, Nicholai	39
Gide, André.....	52, 326
Giersdorf, Jens Richard	225
Gilels, Emil	234
Gilfond, Henry	152, 153
Gillis, Margie	335
Giraud, Claude	201
Glinka, Mikhail	41
Godunov, Alexander	240, 241, 326, 334
Goebbels, Josef	114, 115, 116, 118, 120, 123, 127
Gold, Miriam.....	142
Goleizovsky, Kasian	90, 91, 92, 99, 330
Golomstock, Igor	24, 77, 78, 79, 245
Gomes, Teixeira	323
Gomez, Angela.....	323
Goncharov, George	85
Goncharova, Natalia.....	41, 47, 50, 54, 78, 288, 296, 297, 328
González, Patrícia	263
Gorbachev, Mikhail.....	243, 244, 332
Gore, Walter.....	267
Gorki, Maxime	88
Gorsky, Alexander	90, 91, 99, 322
Goube, Paul.....	327
Goudin, Pascale.....	49
Graça, Francisco Florêncio (Francis)	158, 159, 160, 175, 176, 184, 185, 190, 192, 194, 195, 196, 205, 207, 208, 212, 271, 289, 323, 324, 325, 327, 333
Graça, Rui Lopes.....	274

Graff, Ellen	12, 152, 153, 236
Graham, Martha	119, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 221, 224, 225, 236, 243, 291, 308, 322, 326, 328, 331, 332, 333
Granados, Henrique.....	129
Gremina, N. S.....	87
Grigoriev, Serge	57, 64, 68, 70, 330
Grigoriev, Yuri.....	226
Grigorovich, Yuri.....	226, 232, 233
Gris, Juan	44, 51, 52
Grjebina, Irina	331
Grosz, George	113
Groys, Boris	13, 76, 95, 298, 312
Gsosky, Tatiana.....	125
Guardiola, Maria	166
Guerra, Fernanda.....	214
Guevara, Ernesto	260, 261
Guggenheim, Peggy	326
Guilbert, Laure	11, 117, 120, 121, 124, 138
Guillem, Sylvie	335
Guillén, Nicolas	262
Guimarães, José de.....	269
Günther, Dorothée	116, 119, 123, 330
Gutiérrez, Hayna	263
Gyatso, Tenzin (Dalai Lama)	324
Hahn, Reynaldo.....	52
Halffter, Ernesto	209
Hardt, Yvonne	138
Harel, Christine	43
Haskell, Arnold L.....	46, 58, 184, 198, 207
Hattori, Chieko.....	85
Heiber, Helmut.....	115
Helbok, Adolf	134
Hennebert, Elisabeth	84
Henriques, Afonso (rei de Portugal)	203
Henriques, Francisca Gorjão	251
Henriques, Lagoa	270, 284
Hijikata, Tatsumi.....	253, 254, 322, 332
Hindenburg, Paul von.....	135, 324
Hitler, Adolf....	11, 14, 23, 76, 111, 114, 117, 118, 120, 121, 124, 125, 135, 139, 145, 147, 162, 168, 170, 183, 189, 307, 322, 324, 326
Hodler, Ferdinand	111
Hodson, Milicent.....	274
Hoffmann, Reinhild.....	227
Hofmann, Hans	224
Holm, Hanya	113, 141, 152, 224, 243, 332
Homans, Jennifer	232, 237
Honisch, Dieter	25
Horst, Louis.....	224

Horta, Rui.....	277, 280, 303, 333
Huesca, Roland	286
Hugenberg, Alfred.....	139
Hughes, Jim.....	268
Hugo, Valentine Gross	296
Humphrey, Doris.....	142, 149, 152, 224, 243, 328
Hurde, Patrick	268
Hurok, Sol.....	152
Hussein, Saddam.....	334
Idzikovsky, Stanislas	58, 332
Iéltsin, Boris.....	332
Iessienin, Serguei	87
Ilitch, Vladimir	79
Imperio, Pastora	129, 155, 319, 321
Inyoka, Nyota.....	157, 325
Ivanova, Anna	36, 192, 266
Izmailova, Galia	233
Jacotot, Sophie	72
Jaques-Dalcroze, Emile.....	105, 111, 125, 185, 193, 265, 318, 326
Jdanov, Andrei	89
Jelavich, Peter	123
Joffrey, Robert	220, 239, 328, 329, 330, 335
Johns, Jaspar	225
Johnson, Lyndon	330
Jones, Bill T.	8, 15, 291, 292, 335
Jones, Robert Edmond	52
Jong-il, Kim	250, 251
Jong-un, Kim.....	250, 252
Jonkers, Marc	273, 335
Jorge, Armando (Da Silva Nunes).....	137, 208, 270, 273, 274, 333
Jouglet, René.....	196
Joyeuse, Anne de Batarnay de.....	31
Judt, Tony	13, 301
Junot, Jean-Andoche	32
Kahane, Martine.....	90
Kandinsky, Wassily.....	43, 78, 79, 80, 88, 126, 318, 326
Kant, Marion	117, 121, 124, 125
Karina, Lilian	11, 116, 117, 318, 334
Karsavina, Tamara	50, 58, 81, 84, 332
Kartashev	82
Kasatkina, Natalia	300
Katrina, Valeria.....	115, 332
Keil, Maria	189, 208, 335
Keith, Jens.....	116, 184, 186
Kelly, Gene	225, 328
Kendell, Otto von.....	115, 116
Kennedy, John F.	238, 328, 330
Kennedy, Robert	220

Kerensky, Alexander	46
Khoklova, Olga	320
Khrouchtchev, Nikita	229, 230, 232, 238, 328, 330
King, Martin Luther	330
King, Ross.....	20
Kirchner, Ludwig	124, 126
Kirstein, Lincoln	59, 147, 152
Kisselgoff, Anna	241
Kitkat, Cecil	265
Klamt, Jutta	123
Klebanov, Dmitri	99
Klee, Paul.....	124, 126, 326
Klein, James	112
Klein, Yves	224, 286, 287, 322, 328
Klementovicz, Leocadia.....	59
Klimt, Gustav	320
Klutsis, Gustav	78
Kniaseff, Boris	297
Knight, Laura	296
Kochno, Boris	318
Koklova, Olga	287
Kokoschka, Oscar	124
Kolb, Alexandra	138
Kölling, Rudolf	116, 123, 125
Koltun, Alexandra	241
Koppitz, Rudolph.....	112
Korovin, Konstantin.....	50, 73
Köster, Liselotte	117
Kozlov, Leonid.....	241
Kozlova, Valentina.....	241
Kozlovski, Serguei	78
Krause, G.	120
Kresnik, Johann.....	227
Kreutzberg, Harald.....	115, 116, 119, 123, 146
Kruger, Viktorina.....	88
Kschessinska, Mathilde	42, 58, 84, 100
Kuch, Richard	268
Kühnl, Reinhard	171
Kulagina, Valentina.....	78
Kurgapkina, Ninel	97
Kylian, Jiri.....	270
Laban, Rudolf ...	34, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 135, 138, 320, 322, 324, 328
Lacy, William	228, 232, 234, 328
Laden, Osama bin	334
Lage, Francisco	178, 179
Laginha, António	268, 277, 278
Lalo, Pierre.....	90

Langbert, Edith.....	142
Lapa, Manuel	270
Larionov, Mikhail	41, 47, 50, 296, 330
Lasowsky, Yurek	268
Lauterbacher, Hartmann.....	162
Lavrovski, Leonide	97, 99
Léal, Brigitte	51
Leal, Maria Joana Mendes.....	165
Leça, Armando.....	164
Leça, Carlos Pontes	220, 274
Lecuona, Ernesto.....	260, 261
Leeder, Sigurd.....	138
Léger, Fernand	57, 224
Leistikow, Gertrud	112
Leite, Pinto	215
Lemos, Fernando.....	290, 329, 335
Lenine, Vladimir ...	79, 80, 81, 83, 86, 88, 91, 100, 101, 138, 144, 145, 230, 232, 306, 322, 330
Leonidoff, Ileana.....	110
Leonidoff, Leonid	57
Leontiev, Leonid	84
Lepeshinskaya, Olga	99, 100
Lex, Maja	119
Lichine, David.....	274
Lichtenstein, Roy	225, 288
Liebermann, Max	124
Lieven, Prince Peter	45
Lifar, Serge	49, 58, 68, 132, 133, 167, 198, 268, 274, 295, 318, 322, 331, 332
Lima, Fernando	193, 200, 208, 274, 282, 323, 335
Limón, José.....	142, 236, 239, 274, 318, 328, 329, 330, 331, 333
Ling, Per Henrik.....	164, 166
Linke, Susane	227, 333, 335
Lino, Raul	62, 67, 69, 193, 331
Lissitzky, Lazar Markovich (El Lissitzky)	78, 326
Llosa, Mario Vargas.....	315
Lobo, Carlos Augusto de Arrochela	189
Lopenkova, Lydia	289
Lopes, Craveiro	327
Lopes, Gil Teixeira.....	270
Lopes, Santana Pedro	279
Lopes-Graça, Fernando	129, 202, 275
Lopez, Encarnacion (La Argentinista)	129, 155, 319, 324, 325, 326
Lopez, Pilar	129, 166
Lopukhov, Fedor.....	83, 90, 93, 94, 96, 99
Lopukova, Lydia	58, 67, 332
Lorca, Federico García	264, 322, 324
Lorena, Margarida de	31
Loubert, Émile	319

Lourenço, Eduardo	171, 285
Lozano, Lúcia	268
Lubbe, Van der	145
Lubovitch, Lar	268, 270, 274
Luce, Lydie	323
Luís XIV (rei de França)	31, 37, 54
Luís XVI (rei de França)	32
Lumière (irmãos)	318
Lunacharsky, Anatoly	45, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 91, 93, 324
Lustrac, Philippe	53, 54
Luz, Hortense	159
Macedo, Diogo de	210, 327
Macedo, Sousa	284
Machado, Bernardino	63, 321, 323
Machado, Nadejda Ivanova	298
Macke, August	126
Maggie, Dinah	195
Maiakóvski, Vladímir	78
Majorelle, Jacques	73
Makarova, Natalia	240, 241, 326, 330
Malevitch, Kasimir	43, 78, 79, 80, 324
Malhoa, José	323
Mallarmé, Stéphane	12, 30
Malta, Eduardo	289
Mammen, Jeanne	113
Mandela, Nelson	334
Manen, Hans van	270
Manin, Giuseppina	251
Mann, Thomas	320
Manning, Susan	125
Mantero, Vera	269, 270, 278, 280, 294
Manuel II (rei de Portugal)	319, 324
Marc, Franz	124
Maré, Rolf de	57, 124
Marinetti, Filippo Tommaso	63, 105, 106, 107, 169, 318, 325, 326
Markard, Anna	274
Markewitch, Igor	324
Markman, Raia	110
Markova, Alicia	58
Markova, Natalia	97, 220, 318, 329, 334
Marques, Bernardo	160, 189, 207, 209, 210, 289, 329
Martí, José	262
Martin, John	137
Martin, Randy	12, 34, 292, 301, 302
Martínez, Enrique	260
Martins, António Coimbra	216
Maslow, Sophie	142, 144, 147, 149, 225, 320, 334
Massine, Léonide	49, 58, 59, 67, 68, 69, 257, 268, 296, 320, 322, 332

Mateus, Fernando	272
Mathias, Marcello	196, 197
Matisse, Henri	41, 52, 73, 107, 124, 287, 288, 296, 328
Matos, Maria	331
Maudrike, Lizzie	116
Maya, Vera.....	86, 259
McCarthy, Joseph.....	235, 328
McClary, Susan	77
McCormick, Malcolm	253
Medau, Hinrich	119
Médici (família)	20
Médicis, Catarina de.....	31
Medina, Amparito	157
Medina, Rui.....	192, 193
Medvedev, Dmitri	334
Meha, Zarin.....	251
Mehlman, Lily.....	147
Melícias, Vítor	284
Mello Breyner, Maria da Conceição (Tatão)	69
Mello, Tomás de	208
Melo, António de	205
Melo, Daniel	179
Melville, Joy	40
Mendes, Aristides de Sousa.....	184
Mercé, Antonia (La Argentina)	129, 155
Merode, Cleo de.....	74, 155
Messerer, Asaf	87
Meyerhold, Vsevolod.....	78
Michener, Charles	241
Mikhailovitch, Nikolai	40
Milhaud, Darius	49, 57
Mille, Agnes de	224, 257
Milloss, Aurel	110
Miranda, João.....	215
Miró, Joan	51, 52, 288, 332
Mitchell, Arthur	239
Modigliani, Amedeo	320
Moiseyev, Igor	92, 98, 101, 230, 231, 232, 318, 328, 330, 332, 334
Mondrian, Piet.....	224, 326
Monet, Claude.....	322
Moniz, César	269
Moniz, Egas	327
Monjardino, Carlos	284
Monreal, Lorenzo.....	262
Monte, Elisa	270
Monteiro, Mariana Rey	289
Monteiro, Pardal.....	325
Montes, Eugénio	196

Montesquiou, Robert de	41
Montsalvatage, Javier.....	196
Moo-hyun, Roh	250
Moore, Henry	322
Morais, Albino de	271
Mordkin, Mikhail	85, 326
Morgado, Vasco	201
Morgowa, Sacha.....	155
Morini, Albert	201
Morresi, Guilherme	192, 204, 213
Mota, José Viana da	321
Motherwell, Robert	224
Mourão-Ferreira, David	273, 283
Moutinho, António Maria	181
Moutinho, Manuel.....	195
Mozart, Wolfgang Amadeus	209, 230
Müller, Adolfo Simões.....	180
Müller, Hedwig	119
Munch, Edvard.....	288, 326
Mussolini, Benito	14, 23, 76, 104, 109, 110, 162, 168, 169, 306, 322, 326
Mussorgsky, Modest	42
Nadal, Emília	268
Nagrin, Daniel.....	243
Namora, Fernando.....	333
Napoleão III (imperador de França)	32
Nauman, Bruce.....	225
Nebrada, Vicente.....	274
Neiva, João.....	64, 65
Nery, Eduardo	269
Neumeier, John	227
Newman, Barret	224
Niako, Lea.....	155
Nicolau II (czar da Rússia)	39, 42, 46
Niedecken-Gebhard, Hanns.....	113
Nietzsche, Friedrich	265, 318
Nijnska, Bronislava.....	49, 59, 61, 184, 257, 269, 274, 322, 330
Nijnsky, Kyra.....	322, 324
Nijnsky, Romola	61, 102, 318, 320, 324, 326, 332
Nijnsky, Tamara.....	320
Nijnsky, Vaslav.....	49, 54, 59, 61, 66, 84, 102, 184, 191, 269, 274, 294, 296, 318, 320, 322, 326, 328
Nikolais, Alwin	221, 224, 239, 318, 331, 333, 334
Nixon, Richard.....	248, 330
Nobre Guedes, Francisco José.....	162, 163
Nobre, António.....	319
Noguchi, Isamu	153
Nolde, Emil.....	124, 126, 328
Noráh Kovács (casal)	326

Nori, Elsa	157
North, Alex	144
Novaes, Horácio	210
Noverre, Jean-Georges	31, 185
Nunes, Luís d'Oliveira	273
Nureyev, Rudolf	97, 220, 232, 240, 241, 248, 324, 328, 331, 332, 333, 334
Obama, Barack	334
Ocko, Edna	142, 146
Ohno, Kazuo	253, 254, 255, 318, 334
Ohno, Yoshito	255
Oistrakh, David	234
Olesha, Yuri	98
Ostrozhenkii, Konstantin	83
Pacheco, António Carneiro	162
Pacheco, José	62, 67, 289
Pais, Sidónio	63, 64, 69, 321
Paladini, Vinicio	107
Palmeirim, Ana Rita	269
Palucca, Gret	113, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 126, 226, 308, 318, 332
Pannaggi, Ivo	107
Panov, Valery	97
Papen, Franz von	139
Paredes, Carlos	214, 335
Parnac, Valentin	89, 98
Paula, Maria	190
Paulo VI (papa)	331
Pavlova, Anna	42, 57, 84, 85, 129, 155, 192, 318, 320, 321, 324
Pavlova, Elena	85
Pavolini, Alexandre	169, 170
Paxton, Robert O.	13, 104
Paxton, Steve	242, 243, 324
Pedro I (imperador da Rússia)	39
Pedro I (rei de Portugal)	205
Pedroso, Magalhães	155
Penaventosa, C. de (António Pinto Machado)	213, 271
Perdigão, José de Azevedo	277
Perdigão, Manuela	277
Pereira, A.F. Marques	161
Pereira, Júlio dos Reis	209
Pereira, Leonel Marques	288
Pessanha, Bernadete	289
Pessanha, Bernadette	271
Pessoa, Fernando	325
Petipa, Marius	32, 96, 318
Petit, Roland	241, 326
Philpot, Glyn	296
Picasso, Pablo ...	18, 41, 43, 51, 68, 124, 135, 139, 188, 209, 287, 288, 292, 296, 318, 320, 324, 330

Picker, Henry	120
Pimentel, Irene Flunser	163, 164, 165, 183
Pinheiro, Columbano Bordalo	288, 321, 323
Pinheiro, Rafael Bordalo	319
Pinochet, Augusto	293
Pinto, Espiga	270
Pinto, Paula	269
Pinto, Pedro.....	213
Pinto, Rui	269
Pinto, Vitoriano	323
Pirandello, Luigi.....	57, 105, 158, 324
Piscator, Erwin	139
Pissarro, Camille	318
Pizarroso, Quintero Alejandro.....	168
Platão	19
Platel, Alain.....	335
Plisetskaya, Maya.....	226
Poliakov, A. S.	84
Pollock, Jackson.....	224, 286, 287, 320, 326, 328
Popko, N.	98
Popova, Liubov	78, 80
Portugal, José Blanc de	129, 205
Pospekhin, L.	98
Possoz, Mily.....	208, 331
Pot, Pol.....	330, 334
Pouchkine, Alexandre	98
Pouillaude, Frédéric	88
Preljocaj, Angelin.....	335
Preobrajenska, Olga	58, 84, 102
Préobrajinsky, Vladimir	102
Prevots, Naima	11, 36, 242
Prickett, Stacey.....	87, 146
Primo de Rivera, José Antonio	127, 322
Primo de Rivera, Pilar	127, 165, 326
Primus, Pearl	148, 149, 334
Pritchard, Jane	295, 297
Prokofiev, Sergei.....	47, 49, 99, 209, 226
Proust, Marcel	52, 320, 322
Pruna, Pere	52, 332
Pulszky, Romola	61
Qing, Jiang	247
Quadros, António	210, 212, 344
Queirós, José Maria de Eça de	319
Queiroz, António Eça de	213
Quenolle, Violette	192, 200, 322, 327, 334
Quiquemelle, Maria-Claire.....	247
Rab, Istuán	326
Rabenhorst, M.	119

Radunsky, A.....	98
Rainer, Yvonne	242, 326
Ramalho, Margarida de Magalhães	182, 183
Rambert, Marie	58, 332, 333
Rameau, Jean-Philippe	205
Rancière, Jacques	13, 22, 25
Raspoutine, Maria	155
Rassine, Alexis	329
Rauschenberg, Robert	225
Ravel, Maurice	49, 324
Reagan, Ronald	243, 332, 333
Rebelo, José	170
Redon, Odilon	52, 320
Rego, Paula	270, 290
Reiner, Mafalda.....	159
Reis, José Costa.....	269
Relvas, Alexandre	284
Renoir, Pierre Auguste	287, 320
Repin, Ilya.....	39
Resende, Júlio	269, 270
Ress, Sabine	125
Reynolds, Nancy	137, 231, 253
Riabushinsky, Nicolai	40
Ribas, Pepita	323
Ribas, Tomás.....	266
Ribeiro, Félix	202
Ribeiro, Fernando.....	214
Ribeiro, Paulo	269, 270, 278, 280
Ricci, Daniela.....	45, 46
Richter, Edouard	73
Ridruejo, Dionisio	127
Riefenstahl, Leni	118, 264
Rimsky-Korsakov, Nikolai.....	42
Rio, Manuela del	129, 327
Rivera, Diego	328
Rivet, Paul.....	134
Rivière, George-Henri	133
Robbins, Jerome.....	147, 224, 235, 257, 320, 326, 328, 329, 334
Rocha, Daniel	283
Rodchenko, Aleksandr	78, 80, 328
Rodin, Auguste.....	52, 105, 288, 320
Rodrigues, Amália.....	199
Rodrigues, António	268
Rodríguez, Hugo	263
Roerich, Nicolas.....	50, 53, 54
Rogga, Lola.....	116
Romanov, Boris	59, 84
Roosevelt, Franklin	144, 324

Roosevelt, Theodore	318
Roriz, Olga	268, 274, 278, 294, 329, 335
Rosay, Madeleine	192
Rosenberg, Rebecca	142
Rosenfeld, Alla	37
Rosmaninho, Nuno	217
Rossini, Gioachino	205
Rothko, Mark	224, 318, 330
Rouault, Georges Henri	51, 52
Roubaud, Maria Luísa	12, 190, 191, 206, 218, 219
Roumnev, Alexandre	98
Rousier, Claire	11, 24, 87, 143, 144, 146
Rubinstein, Ida	57, 59, 320, 328
Rusckov, Pannonia	155
Russillo, Joseph	269
Rutkowska, Maria	57
Ryberg, Ingrid	164
Sá-Carneiro, Mário de	321
Saccheto, Rita	155, 319
Saint-Point, Valentine de	105, 328
Sakharoff, Alexander	126
Sakharoff, Alexandre	157
Salas, Roger	263
Salavisa, Jorge	269, 273, 335
Salazar, Adolfo	45
Salazar, António de Oliveira	14, 76, 158, 161, 168, 169, 170, 171, 175, 194, 196, 197, 207, 217, 218, 219, 221, 282, 283, 307, 310, 323, 325, 327, 331
Salazar, Carmen	129
Sampaio, Fausto	290
Sampaio, Gonçalo	179
Sampaio, Jorge	335
Santa-Rita, Guilherme de (Santa-Rita Pintor)	62, 321
Santa-Rosa, Isabel	268, 271, 273, 323, 335
Santos, Alice	189
Santos, Artur	193
Santos, Graça dos	158, 207
Santos, Joly Braga	269, 271, 275
Santos, José Augusto dos	196
Santos, Reis	67
Santos, Vítor Pavão dos	61, 62, 69, 158, 159, 175
Sapunov, Nikolai	41
Sarabia, Rolando	263
Saramago, José	323, 335
Sargent, John Singer	296
Sartre, Jean-Paul	326
Sasportes, José	12, 46, 51, 126, 186, 198, 214, 294
Satie, Eric	49, 57, 322
Saumell, Manuel	261

Saunders, Frances Stonor	235, 237
Savitsky, Konstantin	39
Sazonova, Julie.....	182, 184, 186, 187, 309, 329
Scarlatti, Domenico	209
Schad, Christian	113
Schau, Peter.....	265
Scheiber, Hugo.....	113
Scheijen, Sjeng.....	44
Schilling, Tom.....	226
Schlee, Alfred	113
Schlemmer, Oskar	113, 326
Schlichter, Rudolf	113
Schoenfeldt, Susanne	122
Scholl, Tim.....	45
Schumann, Robert.....	267
Schwalbach, Eduardo.....	321
Scriabin, Alexander.....	41
Seabra, José Augusto	284
Sebastião (rei de Portugal)	205, 208, 210, 272, 290
Segal, Edith	142, 143, 318, 334
Segurado, Jorge.....	173, 174
Seillier, Daniel	192
Seixas, Cruzeiro	268, 270, 321
Sellier, Daniel	266
Semenova, Marina.....	334
Sena, António.....	269
Serov, Valentin.....	39, 42
Serpa Pinto, Carlota	64
Serra, Filomena	294
Serrão, Vítor.....	20
Sert, Guillermo de Osma.....	44, 50
Sert, José-Maria	51, 326
Sert, Mísia.....	41, 326
Sharonov, Vasili Semenovich	42
Shatilov, Konstantin.....	230
Shawn, Ted	33, 151, 320, 330
Shay, Anthony.....	11, 27
Shelest, Alla	230
Shimada, Hiroshi.....	85
Shostakovich, Dmitri.....	96
Signac, Paul.....	324
Silva, Abílio de Matos e.....	193, 208
Silva, Aníbal Cavaco.....	335
Silva, Cristino da.....	325
Silva, Isabel Alarcão e.....	168
Silva, Jaime	275
Silva, Lula da	334
Silva, Umberto	104, 217

Silva, Vieira da.....	323, 333, 335
Silvestre, Osvaldo Manuel	61
Simões, João	174
Singer, Winnaretta.....	41
Sinitsyna, Zhanna.....	241
Sironi, Mario	105
Siza Vieira, Álvaro.....	270
Slonimsky, Juri.....	11, 92, 93, 100
Smirnov, Vladimir	96
Smirnova, Natalia.....	54
Smirnov, Dimitrij	42
Soares, António	66, 289, 323
Soares, Mário	282
Sokolova, Lydia	64, 67, 68, 330
Sokolova, Natasha.....	68
Sokolow, Anna.....	142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 243, 318, 334
Soloviev, Yuri	97
Soudeikine, Serge.....	51
Sourire, Madame de	156
Souritz, Elizabeth	11, 83, 87, 88, 90, 91, 92, 93
Sousa Pinto, Manuel de.....	65, 188, 323
Sousa, Luís Amorim de	294
Souza-Cardoso, Amadeo	62, 209, 288, 319, 321, 322, 329, 331, 335
Sparemblek, Milko	268, 269
Spessivtseva, Olga	84
Stachino, Eva	159
Stammer, Werner	119
Stecchetti, Alice	319
Stichini, Lubélia	201
Strauss, Richard	119
Stravinsky, Igor.....	47, 49, 107, 268, 269, 274, 294, 328, 330, 331
Suárez, Yadil.....	263
Sudeikine, Serge.....	41, 326
Sullivan, Tim.....	251, 252
Suquet, Annie.....	12, 54, 55, 89, 101, 126, 145
Surikov, Vasily.....	39
Svetlov, Valerian.....	53
Swaine, Alexander von	325
Swift, Mary Grace	11, 81, 82, 90, 93, 94, 95, 99, 232
Tachibana, Akiko	85
Tamiris, Helen.....	142, 143, 146, 147, 149, 152, 224, 243, 318, 330
Tarasov, Nikolai.....	91
Tatlin, Vladimir.....	78, 79, 328
Taveira, Luísa	273, 335
Taylor, Paul.....	225, 239, 243, 270, 292, 331
Tchaikovsky, Piotr Ilitch	81
Tchekhov, Anton.....	38, 40, 318
Tchelitchev, Pavel	51

Tchernicheva, Lubov	58, 166, 332
Techutcheva	289
Thomaz, Américo.....	329, 331
Tikhomirnova, Irina	233
Tikhomirov, Vasily Dmitrievich	94
Toepfer, Karl.....	11, 112, 115, 139
Tolstoi, Léon	40, 318
Tonelli, Anna	11, 110
Torgal, Luís Reis	217
Toscanini, Arturo	108
Toulouse-Lautrec, Henri	287, 318
Tovar, Antonio	127
Trincheiras, Carlos	268, 271, 274, 325, 335
Trincheiras, Jorge	215
Truman, Harry.....	326
Tse-Tung, Mao.....	76, 233, 246, 247, 322, 324, 332
Tuch, Hans	238
Tucholsky, Kurt	136
Tudor, Antony.....	224, 257
Tudor, David	225
Uhrbach, Carlos Pío	260
Ulanova, Galina	99, 100, 102, 226, 231, 318, 326, 334
Utrillo, Maurice.....	52
Vaganova, Agrippina	97, 99, 324, 326
Vainonen, Vassili	97
Valéry, Paul.....	172, 322, 326
Valois, Ninette	58, 334
Vargas, António Pinho	279
Vargas, Palma	191
Vasconcellos e Sousa, Helena de (Helena de Castelo Melhor).....	61, 67, 69
Vasconcelos, Jorge Croner de	189, 209
Vasiliov, Vladimir.....	300
Vaudoyer, Jean-Louis	52
Verdi, Giuseppe	318
Veroli, Patrizia	136
Vertov, Dziga	145
Vespeira, Marcelino	290
Vessely, Pauline	259, 262
Vestris, Auguste	32
Viana, Eduardo Afonso	62, 209, 323
Viegas, Maria Luísa	214
Vieira, Joaquim	160, 161, 162, 163
Vilas-Boas, Georgina	289
Villany, Adorée	74, 112
Villaret, João	331
Villazón, Jorge	263
Vinogradov, Sergei	39
Visconti, Luchino.....	330

Vladimir Lenine	78
Vladimirov, Pyotr Nikolayevich	84
Vlasova, Ludmila	241
Vuillermoz, Emile	195
Wagner, Richard	33, 44, 320
Walker, Norman	268
Ward, Patricia	137
Warhol, Andy	225, 332
Weidman, Charles	149, 152, 224
Weidt, Jean	135, 138, 139, 140, 226, 308, 318, 332
Wellenkamp, Vasco	268, 269, 273, 274, 327, 335
Wernicke, Lotte	116
Wigman, Mary	34, 105, 113, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 141, 152, 226, 254, 308, 320, 330
Wild, Nicole	90
Williams, William Carlos	153
Wirth, Isis	262, 263, 264
Wolff, Christian	225
Worm, Elisa	268, 277
Xiaoping, Deng	245
Yacco, Sada	71, 74, 155, 318, 326
Yacobson, Leonid	232
Yakulov, Georgi	51, 90
Yartsev, Maroussia	110
Yorter, Eloisa	157
Youskevitch, Igor	257
Zakharov, Rostislav	97, 98
Zanfretta, Enrico	257
Zarubin	228, 234
Zelle, Margaretha Gertruida (Mata Hari)	74, 112, 318